JOHANN OTT'S MEHRSTIMMIGES DEUTSCHES LIEDERBUCH VON 1544





John Stainer

PUBLIKATION

ÄLTERER PRAKTISCHER UND THEORETISCHER

MUSIKWERKE

VORZUGSWEISE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

UNTER PROTECTION

SR. KGL. HOHEIT DES PRINZEN GEORG VON PREUSSEN.

JAHRGANG IV.

SUBSCRIPTIONSPREIS 15 M.

BERLIN W. 1876.

L. LIEPMANNSSOHN.

MARKGRAFEN-STRASSE 52.

EINLEITUNG,

BIOGRAPHIEEN, MELODIEEN UND GEDICHTE

ZU

JOHANN OTT'S LIEDERSAMMLUNG

VON 1544

BETITELT:

HUNDERT UND FUNFZEHN GUTER NEUER LIEDLEIN MIT VIER, FÜNF, SECHS STIMMEN ETC. VON DEN BERÜHMTESTEN DIESER KUNST GEMACHT.

NEUE AUSGABE IN PARTITUR,

3 BÄNDE IN GR. FOLIO

MIT DEM PORTRÄT LUDWIG SENFL'S,

HERGESTELLT

VON

R. EITNER, L. ERK UND O. KADE.

IV. BAND.

BERLIN W. 1876.

L. LIEPMANNSSOHN.

Markgrafen-Strasse 52.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Motto.

Was in der Zeiten Bilder Saal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.
Goethe.

Mit gegenwärtiger Lieferung findet das Ott'sche Liederwerk von 1544 seinen Abschluss. Die Herausgeber halten sich, da nunmehr ihre Arbeit vollendet ist, in mehrfacher Beziehung für verpflichtet, Rechenschaft über Wahl, Plan und Ausführung dieses ebenso bedeutenden wie schwierigen Werkes abzulegen. Vielfältig muss diese Verantwortlichkeit um deswillen bezeichnet werden, einmal weil die kulturhistorische und musikalisch-künstlerische Bedeutsamkeit des vorliegenden Werkes für die deutsche Kunst von so überaus mächtiger Tragweite ist, zweitens weil die Schwierigkeiten der Wiederherstellung sich beinahe ins Unglaubliche steigerten, drittens endlich, weil die Herausgeber die Liedersammlung erst in Angriff nahmen, als die Gesellschaft für Musikforschung sie mit dem Auftrage beehrte, und binnen kurzer Zeit die weitgehendsten Untersuchungen über ein noch wenig bebautes Feld gemacht werden mussten, die zwar durch die Theilung der Arbeit wesentlich erleichtert, bei streitigen Punkten aber, wenn auch zum Besten der Sache, wieder erschwert wurden. Die Herausgeber sind sich der Schwere dieser mehrfachen Verantwortlichkeit: dem Werke, dem Publikum, sowie der Gesellschaft gegenüber wohl bewusst gewesen. Sie glauben die Versicherung mit vollem Rechte und mit gutem Gewissen aussprechen zu dürfen — denn sich seines Fleifses rühmen ist noch kein Selbstlob — Alles gethan zu haben, was zur

Wiederbelebung eines in der deutschen Cultur- und Musikgeschichte so bedeutsamen, nichts desto weniger aber beinahe gänzlich verschollenen Kunstzweiges irgendwie förderlich sein konnte — keine Mühe gescheut, keinen Fleifs gespart zu haben, wodurch das Verständniss für dieses echt nationale Kunstprodukt im gröfseren Publikum wieder angebahnt und die Liebe für das ältere deutsche weltliche Lied auch in weiteren Kreisen von neuem geweckt und verbreitet werden dürfte. Ob die Herausgeber überall das Richtige getroffen, ob sie nicht im Einzelnen vielleicht des Guten zu viel, in der Hauptsache jedoch nach anderen Gesichtspunkten hätten verfahren sollen oder umgekehrt, ob nicht dennoch mit der Zeit Wünsche hervortreten möchten, die in einzelnen Punkten abweichende Ansichten zur Geltung bringen werden, müssen die Herausgeber ruhig abwarten. Es muss ihnen in dem gegebenen Falle, wo zur Zeit ein Analogon oder ein Musterwerk eines gröfseren neu aufgelegten älteren deutschen Liederwerkes zur Nachachtung noch nicht vorlag, die Ueberzeugung zur Beruhigung dienen, nach besten Kräften gehandelt, zweifelhafte Punkte nur erst nach reiflicher Ueberlegung und nach erfolgtem gegenseitigen Austausche der verschiedenen Meinungen zur Erledigung gebracht zu haben. Damit glaubten sie genug gethan zu haben!

Der nachstehende Rechenschaftsbericht wird sich nun zuvörderst über die Wahl des Werkes auszusprechen haben. Vor Allem war hierbei die Vorfrage zur Erledigung zu bringen, ob der Reigen der Veröffentlichungen mit einem geistlichen oder weltlichen Tonwerke zu eröffnen sei Ueber diese Vorfrage einigte man sich im Vorstande sehr bald, da unter den damaligen religiösen wie politischen Zuständen, die sich seitdem leider bis auf einen unleidlichen Grad zugespitzt haben, es dringend geboten schien, von einem geistlichen Tonwerke unbedingt Abstand zu nehmen, um allen konfessionellen Bedenken ein für alle Mal aus dem Wege zu gehen. Denn die Wahl mochte nun auf ein protestantisches oder katholisches Werk fallen, so hätte immer ein Theil der deutschen Bevölkerung an dem Unternehmen Anstofs nehmen können. Zwar war der Gesellschaft von Seiten eines seiner Vorstandsmitglieder das erste protestantische vierstimmige Choralbuch von Johann Walther vom Jahre 1524 in einem druckfertigen Manuscripte zur Disposition gestellt worden — eine Versuchung, die bei der Bedeutung, Seltenheit und Wichtigkeit des betreffenden Werkes leicht eine Meinungsschwankung hätte zur Folge haben können. Allein, so viel Bestechendes dieses Anerbieten auch haben mochte, so drängte sich doch allen Betheiligten die Ueber-

zeugung unwillkürlich auf, dass unter den obwaltenden Umständen das erste Produkt der Gesellschaftsthätigkeit nothwendiger Weise einen vollständig neutralen Charakter an sich tragen müsse, wenn beide Parteien, Katholiken wie Protestanten für das neu beginnende Unternehmen gewonnen werden sollten. So kam man denn einstimmig zu dem Beschluss, ein älteres deutsches weltliches Liederwerk zur Herausgabe zu bestimmen. Am liebsten hätte man bei dieser Gattung von Tonwerken die chronologische Folge festgehalten und somit mit der frühesten in Deutschland erschienenen Liedersammlung von Erhart Oeglin in Augsburg vom Jahre 1512 begonnen. Allein gegen dieses Werk machten sich gegründete Bedenken mancherlei Art geltend. Vor allem lag dem Vorstande vorzugsweise daran, ein Gesammtbild der deutschen Liedkomposition damaliger Zeit in möglichst umfassender Weise dem Publikum zur Anschauung zu bringen. Diesen Zweck zu erfüllen war aber die Oeglinsche Sammlung von 1512 schon darum wenig oder gar nicht geeignet, weil sie eines Theils die kleine Anzahl von nur 49 Liedern enthält, anderen Theils aber — und das ist der gröfsere Mangel — alle Lieder nur anonym, ohne Bezeichnung der Autoren bringt. So blieb unter diesen Umständen denn nichts übrig, als von dem Princip der chronologischen Folge überhaupt abzusehen und das Augenmerk vorzugsweise auf gröfstmögliche Reichhaltigkeit des Stoffes, auf eine gröfsere Reihenfolge von Tonsetzern, sowie auf die Ursprünglichkeit und Güte der Quelle zu richten. Nach reiflicher Sichtung aller hier in Betracht kommenden Quellenwerke, wie der Liederbücher von Peter Schöffer, I. 1513, Johann Ott, I. 1534, Heinrich Finck, 1536, Peter Schöffer, II. 1536 (?), Georg Forster (1539—1556) und Johann Ott, II. 1544, schien keine Sammlung unseren Zwecken in jeder Beziehung so vollständig zu entsprechen, als die zweite Sammlung des Nürnberger Buchhändlers und Kunstfreundes Johann Ott, die unter dem Titel: 115 Lieder etc. im Jahre 1544 erschien. Auffallen möchte es hierbei, dass gerade die Wahl auf diese zweite, spätere Sammlung von Ott gefallen ist, die streng genommen eigentlich nur den zweiten Theil zu der früheren im Jahre 1534 erschienenen Sammlung Lieder bildet. Beide Werke sind Liedersammlungen, deren Inhalt unter sich nicht in einem solchen streng logischen Zusammenhange steht, dass sie nicht auch einzeln aufser der Reihenfolge unabhängig von einander gedacht und veröffentlicht werden könnten. Nur bot die zweite spätere Sammlung von 1544 den nicht zu unterschätzenden Vortheil, dass sie, wenn auch etwas geringer an Zahl der Lieder, doch einen weit gröfseren Reichthum an

Tonsetzern aufweist, als die frühere Sammlung desselben Herausgebers von 1534. Während nämlich die letztere, also die Sammlung von 1534, bei 121 Liedern nur drei Autoren namhaft macht (nämlich 20 Nummern von Arnold von Bruck, 82 Nummern von Ludwig Senfl, 15 Nummern von Wilhelm Breitengrasser, wozu noch 4 Lieder incerti auctoris kommen), weist die spätere Sammlung von 1544 zwar nur 115 Lieder, aber eine Gruppe von 13 Tonsetzern auf, die noch dazu zu den bedeutendsten im Tonsatze des weltlichen deutschen Liedes gerechnet werden müssen; nämlich: Wilhelm Breitengrasser mit 2 Nummern, Arnold von Bruck mit 2 Nummern, Sixt Dietrich mit 1 Nummer, Matthias Eckel mit 4 Nummern, Lupus Hellinck mit 2 Nummern, Heinrich Isaac mit 10 Nummern, Stephan Mahu mit 3 Nummern, Johann Müller mit 3 Nummern, Leonhard Paminger mit 1 Nummer, Oswalt Reytter mit 3 Nummern, Ludwig Senfl mit 64 Nummern, Thomas Stoltzer mit 3 Nummern und Johann Wannenmacher mit 1 Nummer. Mit einer solchen Sammlung von verschiedenen Tonsätzen, deren Werth sich namentlich dadurch noch steigert, dass die bedeutendsten Künstler, wie Senfl und Isaac auch am stärksten darin vertreten sind, kann nicht leicht eine andere Sammlung in die Schranken treten, wenn man namentlich von der grofsen Forster'schen Sammlung absieht, die zwar in Bezug auf die Masse des Stoffes nichts zu wünschen übrig lässt, wohl aber in Bezug auf die Originalität der Quelle. Gegen die Ott'schen Sammlungen von 1534 und 1544 kann sie entschieden nur eine secundäre Stellung einnehmen.

Nicht als das geringste Motiv zu der Wahl der Ott'schen Sammlung muss allerdings — wie durchaus nicht geläugnet werden soll — der Gedanke bezeichnet werden, dem Manne, der so viel für die Nachwelt gethan hat, dem die Kunstentwickelung so namhafte Verdienste verdankt, dem die gegenwärtige Kunst so vielen Dank schuldet, ein kleines Ehrendenkmal zu seinem Gedächtnisse durch gegenwärtige Ausgabe zu stiften.

Es kommt den Herausgebern nicht im entferntesten in den Sinn, die hohen Verdienste, die sich dieser einfache Nürnberger Bürger und Buchführer, wie sich Johannes Ott meist unterzeichnet, um Kunst und Literatur des deutschen Volkes in so hohem Grade erworben hat, in entsprechender Weise damit ehren und würdigen zu wollen. Es wird diese Aufgabe bedeutenderen Kräften überlassen werden müssen! Aber einen kleinen Theil jener Schuld, die im Laufe der Jahrhunderte nun schon der Vergessenheit anheimzufallen droht, deren sich aber eine

„grata et candida posteritas“ — um sich der eigenen Worte Johann Ott's zu bedienen — sehr wohl bewusst ist, in Etwas zu tilgen und abzutragen, das kann wohl füglich als Zweck gegenwärtiger Ausgabe bezeichnet werden. Oder glaubt man, die Verdienste um die ältere Tonkunst, namentlich um die deutsche Tonkunst dieses kunstliebenden Mannes hier überschätzt zu sehen? Man vergegenwärtige sich nur, wie die Kenntniss um die ältere Tonkunst beschaffen sein würde ohne ihn, ohne Ott's kunstsinnige Thätigkeit! Was hülfe uns des gelehrten Glarean's — des Vasari unserer Kunst — Auseinandersetzungen und Kunsturtheile, wenn Ott die gröfsten und bedeutendsten Werke unserer Kunst, von denen Glarean und Andere mit so begeisterten Lobeserhebungen uns so viel zu berichten wissen, ihrer Mehrzahl nach nicht unmittelbar uns vor Augen gelegt, nicht direkt zu unserer eigenen Anschauung durch den Druck übermittelt hätte? Aus den meist unvollständigen Proben, wie sie Glarean schon seiner Textdisposition wegen gar nicht anders geben konnte, hätten wir nimmer eine Anschauung unserer Kunst erhalten, so wichtig uns auch das Glarean'sche Werk für die Kunstgeschichte als erstes Quellenwerk sein und bleiben wird.

Welch ein reiches Kunstmaterial hat uns dagegen Johann Ott in den beinahe 20 Jahren (von 1533—1550) seiner Wirksamkeit hinterlassen! Er kann, wenn man die Ehre der Erfindung des beweglichen Metalltypendruckes in Abrechnung bringt und nur die Verlagsthätigkeit ins Auge fasst, füglich als Rivale mit dem Italiener Ottaviano dei Petrucci von deutscher Seite betrachtet werden. Gleich diesem reiht der deutsche Reichsbürger Johann Ott eine Sammlung nach der andern, meist in gröfstem Mafsstabe und Umfange, in ziemlich kurzen Pausen aneinander. Er schenkt allen Kunstformen seiner Zeit eine gleiche Berücksichtigung; das gröfste und bedeutendste kirchliche Tonwerk seiner Zeit nicht allein, sondern vielleicht aller Zeiten, von dem erhabensten Ernste, sowie die kleine leichte Liedgattung von der heitersten und launigsten Stimmung, nimmt er mit gleicher Gunst auf, weil er in ihnen allen die Mittel zur Bildung, zur Veredelung des menschlichen Gemüthes erblickt. Doch es wird Zeit, diesem edlen, geistreichen, für die Kulturentwickelung seines Volkes insbesondere besorgten Manne etwas näher unter die Augen zu treten.

Die Kenntniss dieses edlen Mannes, seiner Geburt, seines Bildungsganges und Wirkens ist leider in ein tiefes Dunkel gehüllt. Alles was wir über ihn wissen, beschränkt sich im Ganzen genommen auf die Vorreden und Bemerkungen, die sich seinen Werken und Sammlungen

vorgedruckt finden. Die bekannten Tonkünstler- und Gelehrtenlexica geben meist nur die trockene Notiz, dass Johann Ott, ein Nürnberger Bürger und Buchhändler das grofse Werk: Opus musicum insigne etc., in zwei Abtheilungen vom Jahr 1537 und 1538 herausgegeben habe und 1560 mit Tode abgegangen sei.[1]) Von seinem früheren Leben bis zum Jahre 1533, wo Ott zum ersten Male in einem Aktenstücke vorkommt, wissen sie Nichts. Dem Musikschriftsteller Professor Ambros gebührt das Verdienst, auf diesen liebenswürdigen Mann zuerst wieder näher aufmerksam gemacht zu haben, indem er einzelne sehr werthvolle Aeufserungen und Bemerkungen über gewisse Tonstücke an verschiedenen Stellen seiner Kunstgeschichte eingeflochten hat. Auch uns ist es nicht gelungen, wesentlich neue Thatsachen über ihn beizubringen. Selbst eine an das germanische Museum zu Nürnberg im Jahre 1873 gerichtete Anfrage ergab kein besseres Resultat, indem der Direktor und Vorstand der Bibliothek des germanischen Museums, Herr Dr. Frommann, uns unter dem 22. April 1873 die Versicherung ertheilte, „dass er in Bezug auf unseren Mann Nachforschungen, sowohl im germanischen Museum, als auch bei dem königlichen wie städtischen Archive und in der Stadtbibliothek zu Nürnberg zwar angestellt habe, leider jedoch ohne allen Erfolg.“

Trotzdem glauben die Herausgeber, dass der Mann es wohl verdient, dass man die hie und da zerstreuten Mittheilungen sowohl über als auch von ihm zu einem Ganzen zusammenflechte, um auf diese Weise wenigstens zu einem wenn auch noch so unvollständigen Lebensbilde zu gelangen.

Eine Familie „Ott“ wird in den Annalen der Stadt Nürnberg mehrmals genannt. So wird ein Hanns Ott, der Lautenschläger, 1435 unter die vorzüglichsten Beamten gezählt und mit einem Gehalt von „quartaliter 3 fl. Besoldung“ angeführt. Das Tonkünstlerlexicon von Gerber erwähnt nur eines Ott's, Lautenmacher 1463, welcher der Vater vielleicht unsers Johann Ott (Buchhändler) gewesen ist. Ob diese Daten einen inneren Zusammenhang haben, müssen weitere Forschungen ergeben.

Johannes Ott tritt uns aktenmäfsig zum ersten Male im Jahre 1533 entgegen, wo er vom römischen Könige Ferdinand I.[2]) ein Privilegium zur Herausgabe von Tonwerken erbittet und erhält. Der Inhalt dieses lateinisch verfassten und mit „Ferenberger“ unterzeich-

[1]) Diese letztere Angabe wird der Berichtigung bedürfen wie wir später sehen werden.
[2]) Bruder des Kaiser Karl V., seit 1531 römischer König.

neten Privilegiums, in welchem er übrigens „Joannes Otto (nicht wie deutsche Lesart meistens lautet, blos Ott, oder gar Ottl) civis et Bibliopola Noribergensis“ genannt wird, ist in der Kürze folgender. Johannes Otto habe, wird darin berichtet, mit besonderem Eifer und Sorgfalt (singulari studio et cura) Tonwerke von den vorzüglichsten Meistern dieser Kunst gesammelt (a praestantissimis ejus artis magistris) und gedächte sie auch zu veröffentlichen, wenn er nicht befürchten müsste, dass die von ihm mit grofser Mühe und Kostenaufwand (magno labore et sumptu conquisita) gesammelten Tonwerke von andern Typographen zu seinem grofsen Schaden wieder nachgedruckt werden möchten. Darauf wird ihm denn ein Privilegium auf je 4 Jahre für jedes „neu herausgegebene Werk“, vorzugsweise „um der Jugend willen“ (maxime Juventutis causa) gewährt, jedoch mit der ausdrücklichen Voraussetzung und Verwarnung, dass die Kompositionen selbst nichts „Obscönes“ (quae nihil obscoenae habent) enthalten dürften. Dieses Privilegium setzte Johann Ott seinem ersten Werke, den 121 weltlichen Liedern vom Jahre 1534 (nicht 1533, wie Becker und Ant. Schmid irrthümlich angeben) zum ersten Male vor, wie er es denn später den meisten seiner Ausgaben vordrucken liefs. So allgemein dasselbe auch gehalten ist, so setzt es doch einen Umstand völlig ins Klare, über welchen bis jetzt die Ansichten schwankten, dass nämlich Ott Buchhändler (Bibliopola) und nicht Buchdrucker (Typographus) war. Er unterzeichnet sich nämlich in seinen Ausgaben von 1534 und 1544 mit „Buchfuerer“ und hat man daraus geschlossen, wie noch Arnold in der Vorrede zum Locheimer Liederbuch (Seite 8) annimmt, dass er in irgend einer Druckerei das Amt eines Buchführers verwaltet hat. Diese Annahme ist aber irrig, denn der Ausdruck: „Buchfuerer“ ist nicht in dem heutigen Sinne eines Buch- oder Rechnungsführer, sondern lediglich in dem eines Buchhändlers zu nehmen, „der Bücher zum Verkauf führt“, wie wir auch heute noch den kaufmännischen Ausdruck besitzen, die und die Firma führt folgende Artikel. Um seine Sammlungen drucken zu lassen, trat er vielmehr mit dem Nürnberger Buchdrucker Hieronymus Formschneider (auch Grapheus genannt) in Verbindung, dessen Typen zu den schönsten Deutschlands dieser Zeit gerechnet werden müssen. Erst später, wahrscheinlich vom Jahre 1544 an, scheint er selbständig eine Druckerei besessen zu haben, denn die in diesem Jahre erfolgten 115 Lieder tragen am Ende des Buches seine Druckeradresse. Auch nennt ihn die von Formschneider unterzeichnete Dedication des grofsen Isaac'schen Werkes:

Coralis Constantinus an den Nürnberger Senat vom Jahre 1550 in der That „Johannes Ottel, Typographus noster."

Joh. Ott gab, theils in Verbindung mit Formschneider, theils selbstständig folgende Werke heraus:

1. Der erst teil: Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder, von berümbtenn diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Truck nie aufsgangen. Gedruckt zu Nurenberg durch Iheronimum Formschneyder M.D.XXXIII. Die Dedication an den kaiserl. obersten Kapellmeister Arnoldo von Bruck, Dechant des Stiftes zu Laubach, ist unterzeichnet: Nurenberg den 20. tag des monats Augusti Anno ꝛc 34. Hans Ottl, Buchfuerer.[1])

Inhalt: 20 Lieder von Arnoldus de Bruck, 82 Lieder von Ludwig Senfl, 16 Lieder von Guglielmus Breittengraserus und 3 incerti auctoris.

2. Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum. Jesus Syrach 40. ca. Vinum et Musica laetificant cor. Am Schluss: Finit insigne et novum opus musicum excusum Noribergae in celeberrima Germaniae urbe, arte Hieronymi Graphei Civis Noribergensis M. D. XXXVII. Die Augusti.

Die Dedication ist an den Kaiser Ferdinand gerichtet und von Joannes Otto am Tage Jacobi 1537 unterzeichnet. Ambros theilt daraus die vorzüglichsten Stellen mit (vide T. II. Vorr. xxiv.). Enthält 57 Gesänge, davon 12 zu 6, 20 zu 5 und 25 zu 4 Stimmen. Von deutschen Tonsetzern ist Balthasar Artopius, Arnold von Bruck, Matthias Eckel, Galliculus, L. Haydenhamer, Joh. Heugel, Heinrich Isaac, Leon. Paminger, Ludwig Senfl und Thomas Stoltzer vertreten. Senfl mit 12 Nummern. Aufserdem findet man noch niederländische und französische Meister, unter denen Josquin mit 14 Nummern vertreten ist.

3. Secundus tomus novi operis musici, 6, 5 et 4 vocum, nunc recens in lucem editus. Vinum et Musica etc. Arte Hieronymi Graphei, Noribergae, M. D. XXXVIII. mense Octobri.

Inhalt 43 Motetten: 9 zu 6, 18 zu 5 und 16 zu 4 Stimmen. Aufser den vorher erwähnten deutschen Komponisten kommt hier noch

---

[1]) Eine typographisch genaue Beschreibung nebst dem Index ist in der soeben erschienenen Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts von Rob. Eitner, Berlin bei Liepmannssohn zu finden, sowie die hierauf folgenden Werke.

Hermannus (scilic. Matthias Werrecorensis), Joh. Grefinger und Heinrich Finck, dem aber fälschlich die Josquin'sche Motette No. 40 „Magnus es tu domine" untergeschoben ist. Josquin ist hier mit 10, respect. 11 Nummern vertreten, darunter das berühmte Stabat mater und die Motette: In illo tempore, zu 6 Stimmen.

4. Missae tredecim quatuor vocum a praeſtantissimis artificib: compositae etc. Am Ende: Finit novum et insigne opus Missarum Norinbergae in celeberr. germaniae urbe excusum, arte Hieronymi Graphei, Civis Norimbergensis Anno 1539. Septimo Idus Februarii.

Johann Ott (Joannes Otto geschrieben) richtet die Dedication an die Senatoren von Nürnberg, welche dasselbe Datum, den 7. Februar trägt. Die 13 Messen sind von Brumel, Isaac, Josquin (5), Obrecht und Petrus de la Rue. Die Messe: Sub tuum praesidium ist (nach Ambros) nicht von Josquin, sondern von Petrus de la Rue. Exemplare dieses Werkes sind vielfach erhalten und zwar in der k. k. Hofbibliothek in Wien, in der Rathsbibliothek in Zwickau, kgl. Universitäts-Bibliothek in Königsberg i. Pr. und Jena, Gymnasialbibliothek in Heilbronn und auſserdem noch mehrfach in Privatbibliotheken.

Zwischen diesem Drucke und dem folgenden tritt eine groſse Lücke ein und ersieht man aus der Dedication zu den 115 Liedern von 1544, dass er mindestens noch ein deutsches Liederbuch in der Zeit herausgegeben hat, denn er sagt „ich hab jetzt zum dritten mal wieder deutsches gesang ein gute anzahl bekommen und in truck bracht", während uns nur zwei deutsche Liederbücher bekannt sind, nämlich das von 1534 und das eben erwähnte. Wie viel Bibliotheken mögen durch den 30jährigen Krieg zerstört worden sein, denn Katholiken wie Protestanten wetteiferten in Zerstörung des gegenseitigen Eigenthums, und es ist zu verwundern, wie gerade in Mitteldeutschland sich noch so zahlreiche Bibliotheken mit den ältesten Drucken erhalten haben.

5. Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünf vnd sechs stimmen etc. 1544.

Dies ist das vorliegende Werk, von dem die Partitur-Ausgabe veranstaltet worden ist. Eine nähere Beschreibung des Druckwerkes ist weiterhin zu finden und der Originaltitel ist facsimilirt dem 1. Bande beigegeben, sowie die an Oswald von Eck gerichtete Widmung.

Ott's Thätigkeit schlieſst streng genommen mit der Herausgabe dieser Liedersammlung ab, da ihn ein frühzeitiger Tod seinem Berufe entriss. Nichtsdestoweniger nehmen wir keinen Anstand auch das

nachstehende Werk mit unter seine Leistungen aufzunehmen, da er die Veröffentlichung desselben in der Vorrede zum Opus novum musicum, Tom. I. 1537 ausdrücklich schon versprochen hatte, daher sein Geschäftsfreund Formschneider für sein gegebenes Wort eintrat und die Herausgabe besorgte. Der Titel lautet:

6. PRIMVS TOMVS (respect. II. u. III. Tomus). | TENOR CORALIS CONSTANTINI, VT | vulgo vocant, opus inſigne & praeclarum, vereqꝫ coeleſtis harmoniae, Authore nunqua ſatis lau- | dato Muſico, Henrico Iſaac, Diui quondam Caeſaris Maximiliani Symphoniſta Regis, opus | inquam, illuſtris Isaci, officina dignum, & propter compoſitionis artifitium, & cygneam | venuſtatem, adeo vt ex faecundiſſimo tanti artificis pectore, vere | emanaſſe videatur Nornbergae (sic?) imprimebat Hieronymus Formschneider | Cum gratia & priuilegio Caeſareae Maieſtatis ad quinquennium. | Anno 1550. |

4 Stb. in kl. quer 4°. Tenor Dedic. „Senatui Reipubl: Norimbergensis.“ Gez. von Formschneider ohne Datum. Tenor sign. Aa—Qq.

Exemplare komplet: kgl. Staatsbibliothek in München, kgl. Universitäts-Bibl. in Upsala u. kgl. Bibl. in Berlin nur Tom. I.

Der 1. Band enthält: Domenica a Trinitate usque ad adventum Domini.

Der 2. Band: Continens partem primam historiarum de Sanctis, quae diebus festis in templis canunt.

Der 3. Band enthält: De Sanctis.

Ob aufser diesen sechs grofsen und umfangreichen Sammlungen Ott auch noch anderweitig bei den Presserzeugnissen der Formschneider'schen Officin betheiligt gewesen ist, lässt sich nicht nachweisen, da denselben weder ein Vorwort noch eine Dedication beigegeben ist. Mindestens lässt sich aber annehmen, dass er Formschneider mit seinem Rath beigestanden hat. Es sind dies folgende Werke:

a) TENOR | MAGNIFICAT OCTO TONO- | RVM AVTORE LVDO- | VICO SENFLIO | HELVETIO. | Cum privilegio Caeſarae atqꝫ Regiae maieſtatis ad ſexennium. | Am Ende: Impreſſum Nurenberge apud Hieronimum | Formſchneyder | Anno. M. D. xxxij. |

4 Stb. in kl. quer 4° o. Dedic. 8 Magnificat zu 4 u. 5 Stim. Tenor sign. A—C.

Komplet: Kgl. Staatsbibl. in München u. kgl. Bibl. in Berlin. Landesbibl. in Kassel fehlt der Altus, Disc. defect, Tenor und Bass komplet.

b) Schöne aufzerlesne lieder des hoch berümpten Henrici Finckens[1]) etc. 1536. Gedruckt zu Nürenberg durch Hieronymum Formschneyder.

Die geistige Verwandtschaft, in welcher die unter a und b bezeichneten Sammlungen mit Ott's Geschmacksrichtung und Kunstbildung stehen ist zu auffallend, als dass man Ott's Theilnahme so ohne Weiteres ablehnen könnte. Wäre dies aber in der That auch nicht der Fall, so reichen die unter seinem Namen erschienenen sechs Sammlungen allein schon hin, dem edlen Kunstfreunde, dem trefflichen Kunstkenner ein ehrenvolles Andenken bei der Nachwelt zu sichern. Man überschlage sich nur einmal den ganzen Umfang, den vollen Werth des darin niedergelegten ungeheuren Tonmaterials, und man wird sich sagen müssen, dass eine mit solchem Kunstverständniss und so feinem Geschmacke zusammengebrachte Sammlung, in welcher sich die gröfsten und erhabensten Meisterwerke des 15. und 16. Jahrhunderts zu einem wunderbaren Kranze ewig frischer Kunsterzeugnisse vereinigt finden, wohl nicht leicht wieder anzutreffen sein dürfte. Sie gleicht einer köstlichen Bildergallerie, die mit Plan, Sinn, Geschmack, ohne Rücksichten auf Kostenpunkt zusammengebracht, nur Meisterwerke von höchster Kunstvollendung in sich zu vereinigen bestimmt war.

Der hoch gebildete, von klassischer Kultur durchdrungene, an den Schriften der alten Griechen und Römer grofs gezogene edle Kunstfreund nimmt daher auch keinen Anstand, die darin niedergelegten Erzeugnisse dieser edlen Kunst: „egregia monumenta veterum Musicorum:“ ausgezeichnete Denkmäler älterer Tonsetzer (siehe Vorrede zum 2. Theile seines Novum insigne opus musicum, 1538) zu nennen. Nicht der leiseste Tadel darf ihn hierbei der Uebertreibung beschuldigen, denn es verhält sich in der That so. Dem Idealen in der Kunst in allen Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens treu zu bleiben,

[1]) Zur Ehrenrettung dieses schwergekränkten altdeutschen Meisters möge gestattet sein, hier Protest gegen eine Aeufserung einzulegen, die sich in dem Buche findet: Schneider, musikalische Lied, Tom. II. S. 350. Daselbst spricht der Verfasser die Vermuthung aus, dass Heinrich Finck ein „sehr eitler Tonsetzer“ gewesen sein müsse, da er meist nur seine Lieder veröffentlicht, und gleichsam nur zu seiner „Selbstverherrlichung“ diese Ausgabe veranstaltet habe. Abgesehen von der höchst eigenthümlichen Logik, die aus dieser Bemerkung spricht, kann schon deswegen Heinrich Fink diese Ausgabe nicht selbst veröffentlicht haben (auch wenn der Autor noch 1536 gelebt haben sollte, der schon 1480 berühmter Kapellmeister am polnischen Hofe war), weil der Titel dieser Ausgabe ausdrücklich von H. Finck als dritten Person spricht: „Schöne auszerlesne Lieder des hochberümpten Henrici Finckens. Mit solchen Phrasen schreibt man noch immer Geschichte!

ist der Grundgedanke seines Wirkens und Schaffens, der sich überall Bahn bricht, auf den er überall wieder zurückkommt, und den fort und fort zur Geltung in der realen Wirklichkeit zu bringen sein vornehmstes Bestreben ist. Diese Freude an der edlen Kunst ist um so höher bei ihm anzuschlagen, als schon damals, wie fast zu allen Zeiten, Gegenströmungen sich geltend machten, die weniger die sittlich veredelnde Seite der Kunst, als vielmehr die unterhaltende im Auge hatten, ja wohl gar auf die gänzliche Beseitigung derselben — wenn auch nur in der Kirche — gerichtet waren. Ott hat hierbei offenbar die Wiedertäufer im Auge, auf welche er aus diesem Grunde gar nicht gut zu sprechen ist und ihnen, wo er kann, zu Leibe geht. Davon giebt noch selbst die Vorrede in der vorliegenden Sammlung einen deutlichen Beitrag, wenn er in die Worte ausbricht: „Vnd ist noch heutigs tages ein löblicher vnd nutzer brauch, das man die Music nit aller ding, wie die ungelerten groben Esel, die Widertaufer vnd andere schwirmer thun, aufs der kirchen ausschleusset"! Trotzdem, dass dem Geschäftsmanne die leichtere Seite der Kunst, welche in dem Kunstbetriebe den gröſseren Gewinn abzuwerfen versprach, ungleich näher hätte liegen sollen, tritt Ott doch stets für das Edlere in der Kunst ein, wobei er tief bedauert, dass die groſse Menge sich wenig oder gar nicht für diese Seite der Kunst erwärmen könne. Höchst charakteristisch ist für diesen Punkt die Stelle aus der schon oben angeführten Vorrede zum zweiten Theile seines Opus musicum, welche diesen wunden Punkt bespricht: „Sicut enim nunc tempora et mores ſunt," so lässt er sich daselbst vernehmen: „non Musicae ſolum ſed aliis quoque honestis artibus Barbaries extrema minatur. Deinde hoc ſummis viribus perficiendum, ut ipſarum artium dignitas, quas vulgus tam illiberaliter negligit, augeatur." (Es sind jetzt Zeiten und Sitten, durch welche nicht der Musik allein, sondern allen andern ehrbaren Künsten die äuſserste Sittenverwilderung droht. Darum muss es mit allen Kräften dahin gebracht werden, dass die Würde der Kunst, welche der gemeine Haufe in so niedrigdenkender Weise verachtet, mehr und mehr gefördert werde.) Nicht blos im Allgemeinen stellt er diesen Grundsatz auf, er will ihn auch im Besondern in jedem einzelnen Falle in Anwendung gebracht wissen. Nicht durch vorübergehenden Ohrenkitzel, nicht durch ein augenblickliches Wohlbehagen oder äuſsere Klangwirkung vermag ein oder das andere Tonstück ihn zur Aufnahme in seine gewählte Sammlung zu bestimmen. Seine Ansprüche sind höherer Art: er verlangt tieferen geistigen Gehalt in demselben, nachhaltige Wirkung, sittliche Ver-

edelung durch dasselbe, ganz wie es dem echten Schüler eines Plato, Aristoteles und Sophokles zukommt. Darum will er den herrlichen Ausspruch des griechischen Tragödiendichters Sophokles aus dem Oedipus rex, 614.[1]) über den guten Mann: „Die Zeit allein macht den Guten kund, den schlechten kann man auch an einem Tage erkennen", auch auf die Tonwerke angewandt wissen, und ihnen nur dann den Zutritt gewähren, wenn sie die Feuerprobe der sittlichen und künstlerischen Schmelze bestanden, und will, dass wir „diligenti judicio aurium adhibito eas (scilicet cantiones) diligimus, quae aut ſuavitate aut ingenio praeſtabant" nach einer fleiſsigen Prüfung durch das Ohr nur wählen, was sich durch Süſsigkeit und Geist ausgezeichnet hat. Diese Sorgfalt und Strenge in der Wahl der Stücke hatte natürlich auch zur Folge, dass seinem feingebildeten geläuterten Geschmacke nur ein sehr kleiner Kreis von Tonsetzern unter den vielen an und für sich trefflichen Komponisten vollständig Genüge leisten wollte. Weit entfernt daraus ein Hehl zu machen, spricht er sich im Gegentheil unverhohlen bei einer Stelle in derselben Vorrede[2]) darüber aus, wo er die Einfachheit der Kunstmittel in der Tonkunst bewundert und die Meinung hinzufügt, dass nur wenigen Künstlern — er drückt sich sogar etwas stark aus unter tausend Künstlern kaum einigen — es gelingen wolle, dem Kunstwerke den eigenthümlichen Stempel göttlicher Herkunft aufzudrücken. Wer diese feine Unterscheidungsgabe nicht besitze, oder durch die Süſsigkeit der Harmonie nicht bewegt würde, der sei vollständig werth, wie unser Autor in seiner mit attischem Salze gewürzten Sprache weiter fortfährt, „entweder keine oder des Midas ähnliche Ohren zu besitzen."

Unter diesen Verhältnissen kann es denn nicht befremden, wenn unser Kunstmäcen eigentlich nur drei Künstlern diese Palme der höchsten Meisterschaft zuerkennt, nämlich vor Allen und in erster Linie dem unnachahmlichen Altmeister Josquin de Près, sodann Heinrich Isaac und endlich dem Schweizer Ludwig Senfl. Zwar spricht er diese Ueberzeugung nirgends förmlich aus; aber die Sache selbst geht aus Thatsachen unzweideutig hervor. In seinen Vorreden

---

[1]) *χρόνος δίκαιον δείκνυσιν μόνος, κακὸν δὲ κἂν ἐν ἡμέρᾳ γνοίης μιᾷ.*

[2]) Sunt paucissimae voces, consonantiae, quoque ex vocibus rite mixtis numero paucissimae sunt et tamen ex hac paucitate infinitum quiddam excrescit, cum ita miscentur consonanciae ut inter mille artifices, singuli quidam proprium habeant. Quare si qua ita barbari sunt, ut haec neque intelligere curent, nec sensu aliquo Harmoniae ſuavissimae afficiantur, dignissimi erant, qui aut aures non haberent, aut Midae similes haberent.

und Dedicationen werden nur diese drei Tonsetzer überhaupt von ihm namhaft gemacht, auf die Kompositionen nur dieser drei Meister geht er mit einem speciellen Urtheile ein und nur diesen spendet er sein Lob in reichstem Maſse. Zwar gruppirt er fast in jeder seiner Sammlungen auch andere Tonsetzer um diese drei herum, so namentlich räumt er dem Arnoldus de Bruck eine bedeutungsvolle Stelle in denselben ein, wie er auch seine erste Liedersammlung von 1534 diesem geistlichen Herrn ausdrücklich zueignet. Aber der Schwerpunkt seiner sämmtlichen Ausgaben neigt sich entschieden auf die Seite dieser drei genannten Meister, die im Verhältniss zu den andern Tonsetzern quantitativ stets im Uebergewichte stehen.[1]) Auch die Rangordnung und Reihenfolge, die er ihnen unter sich wieder anweist, ist nicht ohne Bedeutung. Obenan steht jederzeit Josquin,[2]) den er den Heros seiner Kunst nennt[3]) und diesen Ausspruch durch den Nachsatz begründet: Denn er hat etwas wahrhaft Göttliches und Unnachahmliches.

Trefflich weiſs er dieses allgemeine Urtheil auch im besonderen Falle zu begründen. Rührend beinahe ist die schöne Stelle, wo Ott von der Passionsmotette Josquin's: Huc me sidereo,[4]) die er besonders auszeichnete und ihr auch den obersten Platz in seinem groſsen Novum opus musicum einräumte, innigst ergriffen nun die Frage aufwirft: „wann habe ein Maler das Angesicht des leidenden Erlösers ausdrucksvoller gemalt, als es hier in Tönen geschieht?“ Oder wenn er bei dem berühmten Miserere dieses Meisters fragt, wer hier wohl gleichgiltig zuhören könne, wo ein von seiner Sündenlast zerknirschtes Gemüth durch den oft wiederholten, in weiten Zwischenräumen

---

[1]) Von Josquin hat Ott nach den uns bekannten Werken 29 Gesänge, von Isaac 15 und von Senfl 163 Gesänge veröffentlicht. Von Isaac wollte er noch drei Bände liturgische Gesänge veröffentlichen, die, wie schon erwähnt, Formschneider 1550 herausgab.

[2]) So auch in der Dedication zu den 115 Liedern von 1544 an Oswald von Eck, wo dieselbe Reihenfolge beobachtet ist.

[3]) Siehe Vorrede zum Novum opus mus. Tom. I. Quare id sine cujusquam contumelia factum est Josquinum celeberrimum hujus artis Heroem facile agnoscent omnes, habet enim vere dignum et inimitabile quiddam. Es ist dieselbe Stelle, auf welche schon Ambros in der Einleitung zum 2. Bande aufmerksam macht.

[4]) Quis pictor u. s. w siehe das Original wie die Uebersetzung davon, Ambros, III. S 31, deren Aufnahme hier wir uns gestattet haben, weil sie treffender nicht wiederzugeben ist.

stufenweise auf- und niedersteigenden Ruf: „Miserere mei Domine", um Erbarmen flehe?[1])

Aehnlicher Art ist die Stellung, welche Ott dem an zweiter Stelle genannten Tonsetzer Heinrich Isaac einräumt. Die Vorrede zum Choralis Constantinus, die zwar von Ott nicht direct herrührt, sondern von Formschneider, aber ohne Zweifel von Ott inspirirt und den Grundzügen nach angegeben, nennt unseren Isaac den vollkommensten und vollendetsten Künstler („absolutissimus et consumatissimus artifex"). Wie hoch Ott diesen Meister in der That schätzte, geht aus folgendem kleinen Umstande hervor. Ott hatte in sein Novum opus musicum Tom. I. nur eine einzige Arbeit von Isaac aufgenommen, und für den zweiten Theil dieser Sammlung auch nur die sehr beschränkte Zahl von zwei Nummern von Isaac bestimmt. Er mochte befürchten, dass ihm dieses übel ausgelegt werden könnte. Er sieht sich daher veranlasst, gleichsam zur eigenen Entschuldigung die Anzeige dem Publikum zu machen, dass er nur darum Nichts oder nur sehr wenig von Isaac hier gegeben habe, weil er mit dem Plane umgehe, das grofse liturgische Werk, das Isaac auf das ganze laufende Kirchenjahr unter Zugrundelegung des alten gregorianischen Gesanges oder Choralis Constantinus gesetzt habe, in den Druck zu geben.[2])

Auch das Urtheil Ott's über den letztgenannten Meister Ludwig Senfl stützt sich nicht auf so ganz allgemeine, mehr der Höflichkeitssprache entnommene Aeufserungen, als es den Anschein auf den ersten Blick wohl haben könnte. Er räumt ihm zwar die erste Stelle nach Josquin und Isaac ein (artificis nostra aetate facile in hoc genere primi Ludovici Senflii),[3]) in welchem der Geist seines unübertrefflichen Lehrers Heinrich Isaac sich verrathe (in hoc magistri Isaaci ingenium deprehendet), der erfahrene und geübte Kunstkenner — denn das wird hier wohl der Ausdruck diligens et eruditus musicus besagen wollen,[4]) bewundre aber noch eine besondere Kraft und wahrhaft deutsche Würde, die Plato in

[1] Siehe die Stelle im Original, abgedruckt im Ambros Tom. III. 31.

[2]) Siehe die Vorrede dazu: Isaaci pauca habere potui, sed facile id pensabimus proxima editione, qua Choralem cantum constantiensem, ut vocant vulgabimus insignem profecto thesaurum Musices, adeoque dignum, qui diutius lateat"

[3]) Siehe die Vorrede zum Novum opus musicum, Tom. I. 1537.

[4]) diligens et eruditus musicus sed etiam in homine ex nobilissima superioris Germaniae parte, nato singularem *δεινότητα* seu vim et vere germanam gravitatem admirabitur, quam Plato in Musica praecipue commendat *μεγαλείαν* autem *καὶ*

der Musik so vornehmlich empfiehlt, dagegen die Verweichlichung und Schlaffheit, in welcher heutigen Tages die anderen Nationen befangen zu liegen scheinen, als nicht würdig genug für Männer, ja sogar als gefährlich für die Sitten verwirft.

Dass Ott offenbar den schweren Ernst, den tiefen Gehalt, den kunstvoll geordneten Bau, durch welche sich fast sämmtliche Kompositionen Ludwig Senfl's auszeichnen, hier zunächst im Auge hat, leidet wohl keinen Zweifel. Bei alledem will es scheinen, als ob er hierbei auf eine specielle Kunstthätigkeit dieses Meisters hindeuten wolle, die bei der Beurtheilung desselben eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Es ist die überaus grofse Vorliebe Senfl's für das deutsche weltliche Lied hier gewiss gemeint, durch welche Senfl unser Herz unwillkürlich gefangen nimmt. Kein Künstler weder vor noch nach ihm kann sich rühmen, diesem wahrhaft nationalen Produkte eine Theilnahme von der Art, dass man sie beinahe eine ausschliefsliche nennen möchte, sowohl in quantitativer wie qualitativer Beziehung erwiesen zu haben. Weder ein Hofheimer, noch ein Isaac, noch ein Arnold von Bruck, — so fruchtbar sich dieselben auch sonst auf dem Gebiete des geistlichen, wie weltlichen Tonsatzes erwiesen haben — können sich mit Senfl's Fruchtbarkeit auf dem engeren Gebiete des weltlichen deutschen Liedes in irgend einer Weise messen. Diese Seite der Künstlerthätigkeit Senfl's ist selbst von Ambros noch nicht mit der nöthigen Schärfe hervorgehoben worden, so sehr auch sonst die Verdienste Senfl's von diesem hochachtbaren Schriftsteller anerkannt werden. Nur einzelne Andeutungen über Senfl's Verhältniss zum deutsch weltlichen Tonsatze finden sich in der kleinen, wenig verbreiteten Schrift vom Verfasser dieses (die deutsche weltliche Liedweise etc. Mainz, Schott, 1873), in welcher namentlich die Stellung zu seinen Kunstgenossen Heinrich Isaac und Paul Hofheimer kurz angedeutet ist.

Man überschlage sich nur den grofsen Reichthum der Senfl'schen Liedproduktion in der oberflächlichsten Weise, und man wird gestehen müssen, dass dieser Meister wohl verdient, der Liederkomponist des 16. Jahrhunderts genannt zu werden. Senfl's Name beim deutschen weltlichen Liede taucht zuerst in der Ott'schen Sammlung von 1534 auf. Früher dürfte derselbe gedruckt

---

χαλαρότητα, ut ipse appellat, quam aliae nationes hodie maxime videntur captare et republica sua tanquam non satis dignam viris et moribus etiam perniciosam ejicit." Vorrede zum Novum opus music. Tom. I. 1537.

wohl schwer nachweisbar sein. In derselben ist er aber gleich mit der enormen Zahl von 82 Liedern vertreten. Darnach erscheint er in Egenolff's 2 Liedersammlungen von 1535 sieben Mal und in Finck's Liedersammlung von 1536 neun Mal; in der zweiten Ott'schen Sammlung von 1544 wieder mit 64 Nummern; in der zweiten Peter Schöffer'schen Sammlung (s. a. circa 1536) mit 7 Liedern, dann in den fünf Theilen der Forster'schen Sammlung mit 42 Liedern. Aufserdem in Kriesstein's Selectissimae von 1540 mit 11 Liedern. Dies ergiebt, wenn man die mehrfach veröffentlichten und die geistlichen deutschen Lieder abzieht, die Summe von 185 Liedern. Bedenkt man, dass fast jedem dieser Lieder ein besonderer kontrapunktischer Bau innewohnt, dass jede Nummer sich auf irgend eine neue und interessante Weise der Motivverbindung auszeichnet, so kann man einigermafsen den Riesengeist dieses Künstlers ermessen, der eine so enorme Fruchtbarkeit musikalischer Kombinationsgabe in so engem Rahmen mit spielender Gewandtheit aufzeigen konnte. In dieser Liedproduktion Senfl's spricht sich ein vollständiges kontrapunktisches System aus, dessen rother Faden nur durch die Vorlage der ganzen ununterbrochenen Reihenfolge Senfl'scher Lieder erkannt zu werden verspricht. Und danken wir diese ungemein lehrreiche und höchst interessante Vorlage Senfl'scher Liedproduktion nicht zum gröfsten Theile unserem edlen Kunstfreunde Johann Ott? Was würde von derselben übrig geblieben sein, wenn uns nicht der Hauptstamm derselben in seinen beiden Sammlungen von 1534 und 1544 übermittelt worden wäre? Oder meint man, sein Verdienst, das er sich um die Erhaltung dieser Kunstdenkmale erworben hat, lediglich auf Rechnung kaufmännischer Spekulation und pekuniären Gewinnes setzen zu müssen? Den wollen wir auf die schöne Stelle in der Dedication zu dem Choralis Constantinus verweisen, die zwar nicht unmittelbar mehr von ihm herrührt, aber offenbar seinen letzten Willen durch den Mund seines Geschäftsfreundes Formschneider ausspricht, wo es heifst: „Ne autem is labor hujus summi viri (nämlich Isaaci) cum tempore, ut fieri solet, instar aliorum optimorum virorum, qui posteritati consulere huicque prodesse voluerunt, intercideret — Johannes Ottel typographus noster, non solum hunc, verum et aliorum doctissimorum virorum labores, sumptibus et studiis suis a situ et interitu vindicavit." (Damit aber diese Arbeit nicht ebenso, wie die anderer vorzüglicher Männer, welche für die Nachwelt Sorge tragen und ihr nutzen wollten, im Laufe der Zeit, wie es zu geschehen pflegt, dem Untergange anheim falle, so hat Johannes

Ottl, unser Typograph, nicht allein diese, sondern auch vieler andrer sehr gebildeter Männer Arbeiten auf seine Kosten und durch seine Bemühungen vor Vergessenheit und Untergang bewahrt.) Ja man möchte anzunehmen geneigt sein, dass Ott bei seiner Vorliebe für die Pflege des weltlichen deutschen Liedes, und für seinen erkorenen Liebling in diesem Fache den Schweizer Ludwig Senfl[1]) die erste Veranlassung zu diesem regen Kunstverkehre gegeben habe, dass Senfl wohl gar auf specielle Anregung und Bestellung von Ott auf diesem Gebiete so überaus thätig und fruchtbar gewesen ist. Denn wie liefse sich wohl der Umstand erklären, dass Ott gleich in die erste Sammlung von 1534 die enorme Summe von 82 Liedern von Senfl's Arbeit aufnehmen konnte, wo es erwiesen ist, dass Senfl öffentlich mit seinem Namen noch in keiner Sammlung vorher bei weltlichen deutschen Liedern zu finden ist? Damit jedoch nicht zufrieden, stellt Ott in seiner zweiten Sammlung von 1544 abermals eine neue Serie von 64 Liedern desselben Komponisten wieder auf, während gleichzeitige Sammlungen Mühe haben von Senfl's Arbeiten nur ein Dutzend Lieder aufzuweisen. Bei der sonstigen Ehrenhaftigkeit des Ott'schen Charakters ist eine solche Fülle von Arbeiten dieses Meisters ohne direkten Verkehr und besondere Bestellung kaum denkbar! Mag immerhin die kaufmännische Spekulation die erste und mächtigste Triebfeder zu einer derartigen Geschäftsverbindung abgegeben haben; das eine Verdienst, die überaus hohe Begabung Senfl's für das deutsche weltliche Lied zuerst erkannt, gezeitigt, zur höchsten Vollendung gereift, zum Besten der Kunst und der deutschen Nation im edelsten Sinne des Wortes ausgebeutet zu haben, das muss als eins der Hauptverdienste des edlen Kunstfreundes und Nürnberger Kunsthändlers Johann Ott unzweifelhaft bezeichnet werden!

Leider wurde dieser herrliche Mann der Kunst und der Kultur viel zu früh durch den Tod entrissen. Die allgemein angenommene Ansicht, dass er erst im Jahre 1560 gestorben sei, erweist sich als falsch und muss unbedingt aufgegeben werden. Die dieser Annahme gegenüberstehende Stelle widerspricht so direkt und ist so authentisch, dass ein Zweifel an derselben nicht aufkommen kann. Johannes Ott muss, wenn nicht schon im Jahre 1549, so doch mindestens im Jahre 1550 mit dem Tode abgegangen sein, denn die von Form-

[1]) Schneider, musikalische Lied, II. S. 336 rechnet ihn gar zu den „Norddeutschen."

schneider verfasste und vielfach erwähnte Dedication an den Nürnberger Senat zu dem Choralis Constantinus, welcher im Jahre 1550 erschien (die Dedication trägt kein Datum), enthält folgende darauf bezügliche Stelle, die entscheidend ist: „Cum autem ille (nämlich Johannes Ott) immatura morte sublatus hocque opus orbi, ut instituerat, communicare non potuit, uxor et liberi ejus, ne diutius orbis haec privaretur, laboribus atque impensis noſtris, hoc nobis excudendum et publicandum commiserunt. Quia autem publicae utilitati nos pro futuros speraremus, laborem subterfugere, ipsisque denegare non potuimus.“ (Da aber Johannes Ott von einem frühzeitigen Tode dahingerafft, dieses Werk der Veröffentlichung nicht mehr übergeben konnte, wie er beabsichtigt hatte, so überliefsen seine Gattin und seine Kinder, damit es der Welt nicht länger vorenthalten bliebe, dasselbe uns, um es mit unserer Arbeit und auf unsere Unkosten herauszugeben und zu veröffentlichen. Weil aber wir uns zum Vortheil der Kinder eines allgemeinen Nutzens versprachen, so mochten wir der Arbeit uns nicht entziehen, noch ihnen dieselbe verweigern.)

Wahrlich zu früh, nur allzufrüh wurde dieser eines längern Lebens würdige Mann — vir longiore vita dignus — wie ihn Formschneider bezeichnet, der so viel für die Erhaltung der Kunst gethan hatte, dem Leben und der Kunst entrissen! Welche Schätze hätte uns dieser Kunstfreund noch eröffnet, Schätze vielleicht, von deren Existenz wir zur Zeit keine Ahnung mehr haben. Denn Thatsache ist, dass seine Sammlung Kostbarkeiten der seltensten Art enthielt, die nicht zur Veröffentlichung gelangten und höchst wahrscheinlich bei einem längeren Leben Ott's der Erlösung durch den Druck entgegengegangen wären! So steht unumstöfslich fest, dass das kostbare handschriftliche Liederbuch, das unter dem Namen des Locheimer Liederbuches (zwischen 1452—1460) bekannt geworden ist und durch Arnold und Bellermann vor einigen Jahren wieder zum Abdruck gelangte, in seinem Besitze, in seiner Sammlung sich befunden hat. Denn die Liederhandschrift, die jetzt als Unicum auf der gräfl. Wernigeroder Bibliothek aufbewahrt wird, trägt noch heute seinen Namen und seine Devise, wahrscheinlich von ihm selbst mit eigener Hand in dieselbe eingetragen. Es ist ein roh mit der Feder gezeichneter Schmetterling, an dessen beiden Flügelenden der Name „Hanns Ott“ und unterhalb die Devise: „modo coronantur et palmam accipiunt“ eingezeichnet stehen. Dass ihm nicht vergönnt war, dieses Liederbuch einer Revision und Herausgabe zu unterziehen, ist ein für uns unersetzlicher Verlust, da Ott sich jeden Falls noch im

Besitze des Traditionsfadens befand, ohne welchen die schwer verständliche Handschrift kaum mehr zu enträthseln sein dürfte. Es darf hierbei nicht unbemerkt gelassen werden, dass Ott sich auf dieser Handschrift einer Devise bedient, die sonst nirgends bei ihm wieder vorkommt. In der Regel setzt er seinen Ausgaben den Spruch aus Jesus Sirach Kap. 40 vor: Vinum et musica laetificant cor. Mit Recht lässt sich daher vermuthen, dass Ott's Sammlung diese Handschrift nicht allein enthalten, dass sie vielmehr noch andere werthvolle Manuscripte von musik- und kulturgeschichtlicher Bedeutung umfasst habe, unter welchen der Briefwechsel mit den Künstlern, mit denen Ott in Geschäfts- und Freundschaftsverkehre gestanden hat, nicht den geringsten Theil ausgemacht haben wird. Welch eine Fülle von künstlerischem wie biographischem Material mag mit diesem Hausarchive verloren gegangen sein!

Das schönste Denkmal, welches Ott sich und seinem Lieblingsmeister Heinrich Isaac aber setzen konnte, bleibt unstreitig die Ausgabe des grofsen liturgischen Werkes von Heinrich Isaac, das unter dem Namen Choralis Constantinus bekannt ist. Dasselbe ist in der That „ein Ehrendenkmal deutscher Kunst und deutschen Fleifses,“ wie es Ambros Tom. III. S. 408 sehr richtig nennt. Beide Männer, sowohl Tonsetzer wie Verleger, konnten sich ein schöneres Epitaphium wohl kaum setzen als durch dieses grofsartige Werk, das zugleich für beide Männer den Schlussstein ihrer Thätigkeit bildet. Denn Isaac ward an der Vollendung dieses Riesenwerkes durch den Tod verhindert, so dass sein Schüler Ludwig Senfl die letzte ordnende und feilende Hand an dasselbe legen musste, um es der Oeffentlichkeit übergeben zu können. Und Johann Ott wurde kurz vor dem Erscheinen des Werkes, das er schon mehr als zehn Jahre früher (1537) angekündigt hatte, durch den Tod aus diesem Leben abberufen, so dass sein langjähriger Geschäftsfreund Formschneider noch für ihn eintreten musste, um das schon in Angriff genommene Werk nicht ins Stocken gerathen zu lassen. Doppelt ehrwürdig muss uns eine Hinterlassenschaft sein, die der Gefahr der Vergessenheit und des Unterganges nur mit knapper Noth entronnen ist.

Sehen wir jedoch von dem persönlichen Interesse für den liebenswürdigen Nürnberger Sammler und Kunstfreund ab und betrachten wir die gegenwärtige neu redigirte Sammlung ihrem allgemeinen Kunstwerthe nach, so wird uns die hohe Bedeutung derselben in kultur- und musikgeschichtlicher Beziehung sofort in die Augen springen müssen. Das deutsche weltliche Lied ist seit den frühesten Zeiten

christlicher Kultur des Germanen treuester Begleiter durchs Leben gewesen. Ueberall wo die tiefverborgenste Saite des menschlichen Herzens und Gemüthes zum Klingen gebracht werden soll, tritt das deutsche Lied ein, der höchste Inbegriff tiefsten Gefühls, der unmittelbarste Ausdruck des ganzen inneren Seelenlebens. Darum ist das Lied jeder Zeit der treueste Spiegel, der schärfste Reflector, welcher auf den Bildungsgrad, auf das innere Seelenleben ganzer Generationen ein weithin helleuchtendes Licht wirft, und uns die innersten Falten des menschlichen Herzens offenbart. Das Lied ist unser Freund in Noth und Tod, unser Genosse in Freud und Leid! Was Wunder, dass unter solchen Umständen ein Flor der herrlichsten Blüthen zur Erscheinung kommen musste, deren Werth nach keiner Zeitdauer fragt und der Jahrhunderte spottet. Denn ein so werthvolles Gefäfs mit nichtigem Inhalte zu füllen, lag nicht in der Natur und dem Charakter des Germanen! — Die Geschichte dieses lyrischen deutschen Nationalschatzes stellt daher gleichwie bei allen anderen Nationen einen grofsen Bildungsprocess dar, in welchem derselbe bald bedingend, bald bedingt erscheint. Ohnstreitig muss die Blüthezeit dieser weltlichen deutschen Lyrik in eine ziemlich frühe Zeit, ja um ein Erhebliches früher angesetzt werden, als man bisher immer anzunehmen gewohnt gewesen ist. Die Zeit von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts muss allen Anzeigen nach für die weltliche Liedproduktion, sowohl quantitativ wie qualitativ als die fruchtbringendste bezeichnet werden, wie der hohe Aufschwung in Wissenchaften und Künsten um diese Zeit auch für das kleine unscheinbare Lied, das man daher wohl füglich als den Wiederschein der Kunst in ihrer Wirkung auf das Volk bezeichnen möchte, nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Nach allem was uns über die Fruchtbarkeit auf dem Gebiete des Gesanges gelegentlich berichtet wird, muss die Schaffenskraft dieser Zeit eine bedeutende, die Anzahl dieser Lieder eine fast unbegrenzte gewesen sein. Allein schon der Vorrath von Liedern, von welchen uns die Limburger Chronik (circa 1347—1380) in so liebenswürdiger Weise erzählt, kann davon einen kleinen Beweis geben. Leider hat uns ein nicht genug zu beklagendes Missgeschick den Besitz dieses köstlichen Schatzes selbst nicht gegönnt und uns desselben bis auf wenige Ueberreste fast gänzlich beraubt. Nur ein kleiner Bruchtheil davon ist uns erhalten geblieben, in einzelnen Fällen nicht ohne Vermittelung des geistlichen protestantischen Liederschatzes, in welchen sich einige dieser alten Lieder hinübergerettet und geflüchtet haben,

natürlich nicht ohne starke Spuren dieses gewaltsamen Ueberganges an sich zu erfahren.

Die handschriftlichen Sammlungen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, an der Spitze das Locheimer Liederbuch aus den Jahren 1452 und 1460, auf der Wernigeroder Bibliothek befindlich, ferner die beiden von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang VI, No. 5 und 10 angezeigten, ebenfalls handschriftlichen Liederbücher aus etwas späterer Zeit, sowie die frühesten gedruckten Liedsammlungen des 16. Jahrhunderts von Oeglin 1512, Peter Schöffer 1513 und 1536, Arnt von Aich, circa 1519, die beiden Ott'sammlungen aus den Jahren 1534 und 1544, die beiden Egenolff'schen von 1535 und Forster'schen von 1539—1556, enthalten durchschnittlich wohl das Meiste und Beste, was aus dieser Zeit der älteren Lyrik uns erhalten geblieben ist.

Im Hinblick nun auf den hohen Werth dieses edlen Kulturproduktes können wir uns leider des beschämenden Geständnisses nicht erwehren, dass es mit unserer Kenntniss dieses ureigensten Nationalproduktes trotz vielfacher Bestrebungen höchst anerkennenswerther Art noch ziemlich schwach bestellt ist. Noch betrübender wird diese Bemerkung, wenn wir uns der Ueberzeugung nicht verschliefsen dürfen, dass die Textforschung der musikalischen bei Weitem den Rang abgelaufen hat, dass letztere offenbar sich im Rückstande befindet, und ernstere Anstrengungen als bisher wird machen müssen, wenn sie mit ersterer gleichen Schritt wird halten wollen. Hoffentlich sind wir der Zeit auf immer entrückt, wo ein Forkel noch im Jahre 1801 über die Texte zu den Liedern eben dieser vorliegenden Ott'schen Sammlung das Urtheil fällen konnte, sie seien „erbärmlich, und völlig den Texten unserer Handwerksburschen-Lieder gleich, auch ebenso mit Zweideutigkeiten untermischt.[1]) Die Forschungen eines Uhland, Fallersleben und Anderer auf diesem Gebiete haben über den Werth und Unwerth dieser Texte das Urtheil längst berichtigt und festgestellt, so dass derartige Ausbrüche einer einseitig befangenen Geschmacksrichtung leicht auf das richtige Mafs zurückgeführt werden können.

Nicht ganz so verhält es sich mit dem musikalischen Theile dieser Liedproduktion, wo sich noch die heftigsten Widersprüche und Gegensätze begegnen! Im Interesse der schwer geschädigten Sache müssen wir lebhaft bedauern, dass Bücher, wie Schneider's musikali-

---

[1]) Siehe Geschichte der Musik, Tom. II. S. 676.

sches Lied, in welchem beinahe auf frivole Weise Betrachtungen und Folgerungen der confusesten Art bunt durch- und nebeneinander gewürfelt erscheinen, haben geschrieben, ja noch schlimmer, haben veröffentlicht werden können. Derselbe Vorwurf der Frühreife und des Mangels an Gründlichkeit in der Disposition kann auch den Reissmann'schen Büchern leider nicht erspart werden. Oberflächlichkeit und Dilettantismus reichen sich in beiden einander freundschaftlich die Hand. Die goldenen Worte Lessing's: „aus allgemeinen Begriffen allein über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen führen, die man über kurz oder lang zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet“, können eine passendere Anwendung kaum finden, als hier auf dem Gebiete der deutschen weltlichen Liedweise. Sie sind nicht streng genug immer von neuem wieder einzuschärfen! So lange die Documente selbst noch so mühsam zu beschaffen sind, so lange der Vorrath an denselben bei Weitem nicht reichlicher vorhanden ist als bisher, wird auf diesem so äufserst schwierigen Felde der Forschung, wo die geringste Thatsache mit Sicherheit festzustellen mit unverhältnissmäfsigen Opfern an Zeit und Mühe verknüpft ist, nur verfrühte Schlussfolgerungen nach sich ziehen, wie Schneider und Reissmann genugsam beweisen. Auch wird mit den Documenten allein ein zuverläfsiges Resultat kaum gewonnen werden; es müssen sich mit den Beweisen allmälich Meinungen und Ansichten absetzen, die Begriffe klären und sichten.

Doch treten wir dem ganzen hier gebotenen musikalischen Stoffmaterial etwas näher. Dasselbe zerfällt in zwei Haupttheile, in einen melodischen, nur die Tonweise zu dem Liede enthaltenden und in einen harmonischen, den mehrstimmigen Tonsatz zu dieser Tonweise betreffenden Theil.

Das Beste, was wir über die deutsche weltliche Liedweise nicht sowohl in textischer als vielmehr in musikalischer Beziehung besitzen, ist offenbar in der Einleitung zu der Ausgabe des Locheimer Liederbuches von Fr. W. Arnold enthalten, obgleich auch hier die gröfste Vorsicht in der Benutzung der darin niedergelegten Beobachtungen geboten ist. Denn die Leichtigkeit, mit welcher einzelne Thatsachen seinen Schlussfolgerungen sich haben beugen müssen, hat natürlich auch hier zu Trugschlüssen geführt. Nichtsdestoweniger bleibt vortrefflich, was er über den Bau und musikalische Struktur der Lieder im Locheimer Liederbuche sagt. Diese Charakteristik ist darum von Werth, weil sie aus scharfer Beobachtung der Liedweisen

selbst unmittelbar hervorgegangen ist. Da der melodische Bau dieser weltlichen Lieder auf Jahrhunderte hindurch die fast allein mafsgebende und angewendete Form blieb, dürfte hier die geeignete Stelle sein, auf diese Charakteristik und zwar in etwas erweiterter Form zurückzukommen.

Ein melodisches Motiv, nicht immer von grofser Bedeutung, aber stets elastisch[1]) und entwickelungsfähig von höchstens 4 bis 6 Takten[2]), steht scharf ausgeprägt an der Spitze. Ihm folgt der mit strengster musikalischer Konsequenz aus dem ersten Motive geformte Nachsatz gleich einem der Frage folgenden Antwortsatze. Diese zwei Vordersätze — selten sind deren drei zu finden — bilden den Aufgesang, der zur Wiederholung kommt, um das rhythmische Gleichgewicht zwischen dem kürzeren Aufgesange und dem ausgeführten Abgesange zu gewinnen. Im Abgesange folgt nun die Verarbeitung der einzelnen Motive, als deren Hauptaufgabe die Transposition einzelner Motivglieder gilt. Dass hier nur von einer Transposition auf tonischer Grundlage, nicht von einer chromatischen oder modernen Transposition die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Nur die mit der Haupttonart in nächster Verwandtschaft stehenden Nebentonarten kommen hierbei in Berührung. Man könnte daher diese Stollen sehr gut Transpositionsstollen nennen.

Den Schluss endlich bildet ein melodisches, meist aus Motiven der Aufgesangsstollen entnommenes Motiv, das aber bedeutungsvoll erweitert mit einem höchst wirkungsvollen reizenden Melisma geschmückt ist, das sich meist auf der vorletzten oder drittletzten schweren und betonten Silbe aufbaut. Von höchster Bedeutung muss dieses Melisma als besonders charakteristische Eigenthümlichkeit für die weltliche Liedweise bezeichnet werden, in welchem Viele leider nur die Ausgeburt einer verdorbenen Geschmacksrichtung zu sehen wähnen, während in demselben noch einmal die Grundstimmung des Liedes, die ganze Wonne der Empfindung am Schlusse aushauchend, sich wiederspiegelt. Das war im grofsen Ganzen die Regel. Dass sich hie und da auch Ausnahmen von derselben finden und je nach den Umständen wesentlich abgewichen wurde, versteht sich von selbst. Aus solchen scharf ausgeprägten Vordersätzen mit

---

[1]) Arnold braucht hier den Ausdruck „langathmig", was zu einem Missverständnisse in nachtheiliger Weise führen könnte.

[2]) Arnold führt nur vier oder mindestens zwei Takte an, was durchaus der Sache nicht ganz entspricht.

ihren der strengsten Logik entflossenen Nachsätzen, gingen die alten Melodieen hervor, die so ewig sind wie die Gesetze der Logik selbst. Aus dieser sequenzartigen Durchführung des Motivs entstand eben jene felsenfeste Architektur, die lebhaft an den Dombau des Mittelalters erinnert und – allen Zeiten zum Trotz – unsere Bewunderung noch heute erregt!

Dagegen vermögen wir uns in Betracht des lyrischen melodischen Tonschatzes von der Ansicht nicht zu trennen, dass sämmtliche Liedweisen, soweit sie uns von der frühesten Zeit bis etwa gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts noch vorliegen, sich auf die Charaktertypen des gregorianischen Gesanges und die alten Kirchentonarten unzweifelhaft gründen. Dabei soll jedoch nicht im Entferntesten in Abrede gestellt werden, dass einzelne dieser Tongattungen in früherer Zeit mehr, andere dagegen weniger in Anwendung kamen, dass namentlich die ältesten dieses Liedschatzes die versetzte dorische Tonart, demnach G mit b, kleiner Septime und grofser Sexte: g a b c d e f g am häufigsten, ja fast ausschliefslich aufzeigen, dass die ältere deutsche weltliche Liedweise sich überhaupt mehr zu den Molltonarten dieser Tongattungen hinneigte, als zu den Durtonleitern, daher die dorische, die prachtvolle phrygische, die aeolische, vorzugsweise in älterer Zeit, die jonische und mixolydische mehr in späterer Zeit benutzt ward. Dass Deutschland sich aber zweihundert Jahre früher als das übrige Europa von dem romanischen Tonsystem emancipirt und eine selbständige deutsche Tonalität in der Lyrik ververfolgt, erstrebt und erlangt habe, davon können wir uns zur Zeit noch nicht überzeugen. Unmöglich können die Formen der Kirche so spurlos und wirkungslos an dieser Kulturblüthe zu einer Zeit vorübergegangen sein, wo der Priester allenthalben in Scherz und Ernst auch zugleich Lehrer des Volkes war. Der Sänger ist wohl nicht anders aus dessen Mitte herausgetreten wie der Dichter, als Repräsentant der Bildung seiner Zeit und nicht des Volkslebens.

Auch stützt Arnold seine Beweisführung insbesondere auf den Vergleich zweier Lieder, eines weltlichen aus dem Locheimer Liederbuche entnommenen (also mindestens vor 1452): Ich var dahin (Nr. 8) und eines geistlichen um circa 100 Jahre späteren, „Ein feste Burg“ 1529, um darzuthun, dass jenes in der Modulation nach der Oberdominante hinstrebe, dieses im Sinne der alten Kirchentonarten mehr nach der Unterdominante.

Das erste von diesen Beispielen ist darum hier ganz ungeeignet, weil die weltliche Liedweise zu: „Ich var dahin“ uns in einem

Zustande überliefert worden ist, der eine sichere Bestimmung über die Tonart gar nicht zulässt. Das Locheimer Liederbuch theilt sie nämlich ohne Schlüssel und ohne Vorzeichnung mit. Der Vorschlag Bellermann's, dieselbe mit einem b rotundum zu versehen und sie entweder mit dem Cschlüssel auf der ersten Linie, (also in F mit b) oder mit dem Cschlüssel auf der vierten Linie, als versetzt dorisch (in G mit b, kleiner Septime und grofser Sexte) auszulegen, beruht nur auf persönlicher Anschauung. Schon dieses „Oder" beweist genugsam, dass weder das eine noch das andere sein kann. Alle inneren Merkmale und Kennzeichen sprechen im Gegentheil dafür, dass das Original unversehrt beibehalten werden müsse, d. h. zunächst ohne ein b rotundum. Daraus ergiebt sich aber wiederum als nothwendige Folge — denn eine andere Auslegung ist dann nicht denkbar — dass sie auch mit dem Cschlüssel auf der vierten Linie gelesen werden müsse, also weder der jonischen, noch der dorischen, sondern vielmehr der mixolydischen Tonart zuzuweisen ist. Gesetzt aber auch den Fall, dass die wirkliche ursprüngliche Fassung dieses Liedes jonisch gewesen sei, und nach der Oberdominante hinneige, so wäre eben dadurch wieder das moderne Dur unzweifelhaft dargethan, das Arnold aber als das charakteristische Kennzeichen jüngerer, wesentlich späterer weltlichen Tonweisen bezeichnet.

Dies nur als ein Beispiel von den Widersprüchen, in die sich die Musikforschung verwickelt, die von dem Saumpfade der Thatsachen nur um Fufses Breite sich verirrt.

Die Vorliebe der späteren Liedweisen für die Durtonarten, ja die ganze sogenannte Mutation, d. h. die Umwandlung der Tonart bei ein und demselben Melodiekörper, ist aber nicht ein specielles Kennzeichen der weltlichen Liedweise im Besondern. Sie gilt für die ganze Musikproduktion im Allgemeinen, und hing mit der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sich allmälig bahnbrechenden Aenderung des ältern Ton- und Harmoniesystems in das moderne Musiksystem eng zusammen. Namentlich ist diese Mutation im geistlichen Tonsatze fühlbar und nachweisbar, wo sich beide Fassungen ein und derselben Melodie länger oder kürzer nebeneinander im Gebrauche erhielten. So möge hier an die bekannte Melodie zu „Ach Gott und Herr" erinnert werden, die, ursprünglich mixolydisch, sich mit der Zeit in eine völlig moderne Tonart — meist zwar in unser Dur, doch, wenn auch nur in einem sehr vereinzelten Falle, ebenso nach Moll — umwandelte. Auch die Ansicht, dass für das Alter dieser Liedweisen die Dreitheiligkeit des Mafses als besonders charakteristisches

Merkmal spreche, während der zweitheilige Takt mehr den späteren Liedweisen zugesprochen werden müsse, lässt sich unbedingt keineswegs abläugnen, bestätigt sich vielmehr in sehr vielen Fällen, zu denen selbst unsere Sammlung deutliche Belege noch liefern kann. Man vergleiche nur unter anderen die Nummern 6, 14, 15, 22, 24, 30, 32, 35, 39, 68, 91, 94 und 97, die offenbar den Stempel einer sehr frühen Zeit an sich tragen. Nur wolle man nicht aufser Acht lassen, dass unsere Sammlung ebensogut eine Anzahl Lieder aufzeigt, die gewiss in Bezug auf das Alter mit obigen Liedern sich messen können, gleichwohl im Zweiteltakt gezeichnet sind. Das sind die Lieder: „Entlaubet ist der Walde“ (No. 54 und 55), „Ich stund an einem Morgen“ (No. 73), „Es liegt ein Haus im Oberland“ (No. 8), „Mit Lust thät ich ausreiten“ (No. 25) und andere mehr. Es wäre denn, man wollte diese Erscheinung auf Rechnung des Tonsatzes und speciell des betreffenden Tonsetzers setzen, wozu freilich eine Nummer unserer Sammlung die triftigste Veranlassung abgiebt, indem das Lied: Es taget vor dem Walde ein Mal im Tripeltakte (No. 97), ein anderes Mal im Zweiteltakte erscheint (No. 99). Auch dieser Punkt also wird weiterer Untersuchung noch vorbehalten bleiben müssen.

Bei der Vorlage einer so bedeutenden Anzahl reizender, wunderlieblicher Gesangsblüthen deutscher Lyrik, muss sich die Frage nach den Autoren derselben unwillkürlich in den Vordergrund drängen. Leider versagen über diesen Punkt mit Ausnahme ganz unbedeutender gelegentlich eingestreuter Bemerkungen alle Quellen hartnäckig den Dienst. Gleichwohl lässt der künstliche Bau derselben den Gedanken einer ursprünglichen Zeugung durch den Volksmund schwer aufkommen, wie überhaupt der Begriff „Volkslied“ ein zur Zeit noch so verschwommener ist, dass man vor der überall üblichen Eintheilung und Gliederung in „Volkslied“ und „Kunstlied“ nicht genug warnen zu können meint. Bevor diese Begriffe musikalisch nicht fester bestimmt und begränzt sind als bisher, kann und muss aus dem Gebrauche dieser Ausdrücke nur Begriffsverwirrung die Folge sein. Ob die von mir in der schon oben erwähnten Schrift dagegen aufgestellte Gruppirung des ganzen Tonmaterials die Frage endgiltig löst und zur Entscheidung bringt, muss der weitern Untersuchung vorbehalten bleiben. Die vorgeschlagene Scheidung des Materials ist folgende: einmal in das Lied als einstimmigen Melodiekörper, erfunden und gedacht ohne Bewusstsein der harmonischen Verhältnisse der Töne unter sich — also vorzugsweise melodisches Produkt — und dann

in das Lied auf harmonischer und instrumentaler Grundlage. Beide Gruppen scheiden sich zeitlich insofern, als die erstere jener frühen Zeit melodischen Schaffens angehört, in welcher das Bewusstsein harmonischer Verwandtschaft der Töne noch nicht erwacht war. Es ist die älteste Zeit der Melodik, die ungefähr bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts hinabreicht, wo die Spuren dieser melodischen Schaffenskraft nach und nach erlöschen, das alte Tonsystem in den Hintergrund tritt und dem neuern Harmoniesystem mehr und mehr Platz macht. Nur muss man freilich die Bedeutung des Wortes „Melodik“ sich klar gemacht haben, das hier nicht in jenem weiteren Sinne zu nehmen ist, wonach eine jede beliebige, einigermafsen dem Ohre gefällige Tonreihe mit dem Namen „Melodie“ belegt zu werden verdient. Es gehören dazu ähnliche innere Eigenschaften, wie wir sie am architektonischen Baue derselben kennen gelernt haben.[1]) In der Natur des Gegenstandes scheint es daher begründet zu sein, wenn wir vom Dichter sowohl, als auch vom Musiker nur ausnahmsweise eine Auskunft erhalten. In der Regel hüllen sich beide in ein nebelhaftes mystisches Dunkel. Dass aber bei Beschaffung und Erzeugung dieser köstlichen Liedweisen in erster Linie an Künstler, an kunstgeübte wohlerfahrene Männer gedacht werden muss, scheint unter allen Umständen ohne allen Zweifel zu sein. Dies bestätigen auch alle hie und da vereinzelte Mittheilungen früherer Zeit. Die Limburger Chronik erwähnt einen aussätzigen Barfüfsermönch, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts (im Jahre 1370) die besten Lieder und Reihen (Liedweisen) in der Welt gemacht, dass ihm niemand „uf Rheinesstrom oder sonst wo gleichen mochte. Und was er sung, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht.“ — Ein Jahrhundert später erörterte Glarean 1547 (Dodecachordon Seite 38) die Frage, wozu mehr Begabung gehöre, „einen neuen Tenor zu erfinden oder aber einen solchen Tenor mit drei oder mehr Stimmen nach den Gesetzen der Kunst zu bearbeiten. Ohne Zweifel, meint er dazu, können beiderlei Talent in einem und demselben Musiker vereinigt sein.“ Der Nürnberger Arzt, Sammler und Herausgeber von deutschen Liedern, Georg Forster, setzt zu dem Tonsatze von Ludwig Senfl: Mag ich Unglück nicht widerstan (1. Theil No. 102, 1539) ausdrücklich die Bemerkung hinzu: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat.“ Die Frankfurter Chronik sagt unter

[1]) Siehe das Nähere in obiger Schrift S. 7.

anderem: „Musica ampliata est nam novi cantores surrexere et componistae et figuristae incipere alios modos assuere.“ Ist aber die Urheberschaft dieser weltlichen Liedweisen auf Künstler zunächst zurückzuführen, so können es auch nur deutsche Künstler gewesen sein, wenn man einige ganz vereinzelt dastehende Fälle davon in Wegfall bringen will. Denn so vielfach auch der umgekehrte Fall in der Literatur nachzuweisen ist, dass deutsche Künstler sich bei der Bereicherung der weltlichen Liedproduktion fremder Nationen betheiligten, so selten ist der Fall anzuführen, wo fremde, nicht deutsche Künstler an der deutschen Liedproduktion thätigen Antheil nahmen. Schliefsen wir die wenigen Fälle aus, z. B. bei dem Liede: „In minen sinn hab ich mir auserkoren ein megdlein jung von jaren“, das sich sowohl bei Alexander Agricola als auch bei Josquin[1]) findet, oder „Ein frölich wesen hab ich erlesen“ von Obrecht in der Tschudi'schen Handschrift in St. Gallen (vide Monatshefte VI, 132), sowie noch ein oder das andere deutsche Lied, so dürften so ziemlich die Fälle erschöpft sein, wo sich ein gleiches Verhältniss nachweisen liefse. Nur dann, wenn es gelingen sollte, bei dem geistreichsten Tonsetzer im deutschen Liede, bei Heinrich Isaac, die fremde Nationalität authentisch nachzuweisen[2]), der bis jetzt unter die deutschen Komponisten gerechnet wird, möchte das Verhältniss einigermafsen alterirt werden, wenngleich die kosmopolitische Natur dieses grofsen Meisters es nicht zuliefs, in dem Mafse, wie etwa sein Schüler Ludwig Senfl für das deutsche weltliche Lied zu wirken. Denn der Antheil Isaac's am deutschen weltlichen Liede beschränkt sich zur Zeit leider nur auf die kleine Zahl von 16 Liedern, darunter freilich kostbare Perlen lyrisch-deutschen Gesanges.

Es ist unter diesen Umständen daher ein voreiliger Schluss gewiss nicht zu nennen, wenn wir die deutsch weltliche Liedproduktion als ein durchaus nationales Kunstprodukt und zwar in doppelter Beziehung bezeichnen, weil sich sowohl mit der Beschaffung der Tonweise, sowie des mehrstimmigen Tonsatzes dazu, nur deutsche Künstler befasst haben, auch nur, schon aus sprachlichen Gründen, befassen konnten, im Gegensatze zu dem geistlichen Tonsatze, wo mit wenig Ausnahmen entweder das Ritualmotiv des gregorianischen Gesanges, oder das weltliche Lied fremder Nationalität die Grund-

[1]) Reuterliedlein, Egenolff, 1535 No. 37.

[2]) Tschudi rechnet ihn nämlich in der oben erwähnten Handschrift zu den Belgiern (vide Monatsh. f. Musikgesch. VI, 133).

lage mehrstimmiger Tonsätze abgab. Auch hier weicht Isaac, dem keine Regel galt, wohl zuerst von dem allgemeinen Gebrauche ab, indem er auch deutsche weltliche Liedweisen seinen geistlichen Kompositionen zu Grunde legte.

Wir sind hier bei dem Punkte angelangt, wo sich die Frage nach der Art und Weise der Aufnahme dieser weltlichen Tonweisen in den mehrstimmigen Tonsatz, nach dem Verhältniss derselben zu dem letztern, wie von selbst unwillkürlich anknüpft. Dass eine derartige Verbindung beider schon in sehr früher Zeit stattgefunden haben muss, dass die Tonweise, um mich eines Gleichnisses zu bedienen, schon frühzeitig in die Schmelze gebracht worden sei, beweist das Lochheimer Liederbuch 1452—1460, dem wir die bis jetzt ältesten Dokumente der deutschen Kunstentwickelung verdanken. Dieselben stehen aber schon auf einer Stufe der Ausbildung und Vollendung, welche zu der Annahme vollkommen berechtigt, dass die Pflege des mehrstimmigen Tonsatzes zu dem weltlichen Liede in Deutschland eine beträchtliche Zeit vorher fleifsig hat betrieben werden müssen, wenn sie um 1452 schon solche Blüthen hat zeitigen können. Es ist daher gewiss nicht zu viel behauptet, wenn wir den deutschen Tonsatz zu dem weltlichen Liede mindestens gleichzeitig mit der Kunstübung andrer Nationen, namentlich der Belgier und Italiener, also in den Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht gar schon in das Ende des 14. Jahrhunderts setzen. Der Codex Sguarcialupi in der Laurenziana zu Florenz, circa 1430, bietet für diesen Kunstzweig das beste Analogon italienischer Seits dar. Nur eine bisher einseitig betriebene Kunstgeschichtsforschung konnte behaupten, dass die Belgier allein das Monopol zum Komponiren im 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts besafsen. Die Belgier brachten allerdings in dieser Zeit eine Reihe der bedeutendsten Genies hervor, gerade wie seit Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des jetzigen die Deutschen das Glück haben, die bedeutendsten Komponisten unter die Ihrigen zählen zu können, doch die anderen Völkerschaften deshalb als der Barbarei verfallen zu schildern, ist eine Annahme, die als durchaus veraltet gelten kann.

Der Tonsatz der frühesten Zeit ist meist nur zu drei Stimmen, gewöhnlich für Discant, Tenor und Contratenor. Nur selten finden sich Sätze zu vier Stimmen, so im Codex Dijon, im Walther'schen und Berliner Liederbuch. Dagegen im deutschen weltlichen Liede ist diese Ausnahme für die ältere Periode vorläufig nicht nachweisbar. Die weltliche Liedweise ward nun dieser Stimmenver-

bindung in der Art einverflochten, dass sie als ein in sich abgeschlossener, selbstständig für sich aufgeführter lyrischer Melodiekörper auftritt, der mit dem Tonsatze selbst nur in geringem Bezuge zu stehen den Anschein hat. Gleichwohl bildet er in melodischer, harmonischer, rhythmischer und textischer Beziehung das Muster- und Vorbild, die Grundlage und Norm für die anderen Stimmen. In der Regel war die zur Uebernahme des weltlichen Melodiekörpers auserwählte Stimme der Tenor, der deswegen auch der Führer und der Leiter der Stimmen genannt wurde, wie Theophil Folengo in seinem Gedichte sagt: Sed tenor est vocum rector vel guida tonorum. Nur ausnahmsweise liegt der Cantus firmus im Discant, wozu besondere Gründe meist erst die Veranlassung geben mussten, wie z. B. bei dem sogenannten Doppelliede, wo theils im Tenor, theils im Discant oder einer anderen Stimme eine zweite Tonweise eingeflochten wird, die sich melodisch und harmonisch eben mit einander verbinden liefsen; oder auch es geschah zur Unterscheidung mit einem früheren Tonsatze zu demselben Melodiekörper, dem man irgend eine beliebige Stimme entnahm, sie in den Discant verlegte und einen neuen Satz darauf gründete, quasi als Concurrenzarbeit. Ob die Ausnahmefälle, welche aus den beiden handschriftlichen Sammlungen der königlichen Bibliothek zu München und Berlin, von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte (VI, 67 u. 147) angezeigt und besprochen, dieses Verhältniss zu alteriren im Stande sind, bedarf noch der genaueren Untersuchung, wie obiger Verfasser selbst zugesteht. Von den in unserer Sammlung enthaltenen deutschen Liedern — die fremdländischen Erzeugnisse können hier nicht in Betracht kommen, da sie unter eine ganz andere Kategorie gehören — können streng genommen nur zwei Nummern angeführt werden, wo die Discantstimme den Hauptgedanken enthält. Das eine ist Nummer 74 zu vier Stimmen: „Jetzt scheiden bringt mir schwer“ und das andere No. 91 zu 5 Stimmen: „Es ist nit alles Golde“ wo Senfl ein sinniges Frag- und Antwortspiel unter zwei Discantstimmen treiben lässt, von denen nur die eine den wirklichen Cantus firmus führt, die andere aber die Nachahmung in so strenger Folge, dass man sie füglich „canonisch“ nennen könnte. In zwei Fällen liegen Doppellieder vor, bei denen sich die Benutzung der Discantstimmen zur Führung des Cantus firmus wie von selbst ergiebt. Das sind die beiden Nummern 15 und 99, erstere zu vier Stimmen, letztere zu 5 Stimmen. In ersterem Liede hat der Tenor die Tonweise: Es taget vor dem

Walde und der Discant: O Elslein, liebes Elslein mein[1]); im letzteren der Discant: Es taget vor dem Walde und der Tenor: Wiewol viel herter Orden sind. Nur eine Nummer in der ganzen Sammlung spottet jeder Berechnung und Form, indem sie alle Schranken der herkömmlichen Kunstübung über den Haufen wirft und in ihrer Ausnahmestellung von ganz besonderem Kunstinteresse ist. Das ist der höchst eigenthümliche Tonsatz zu dem Liede: „Es hat ein Baur ein Töchterlein", No. 45 von dem genialen Heinrich Isaac. In diesem Stücke scheint dem Discant die Hauptaufgabe wenigstens in der ersten Hälfte zugefallen zu sein, diesem zunächst kommt der Bass, dann der Tenor, der erst in der zweiten Hälfte des Satzes die Melodie erhält, und den spärlichsten Antheil an der Durchführung des Melodiekörpers wird dem Alt zuertheilt, der nur den Stollen: „Du schöne mein Maruschka" zur Ausführung bekommen hat. Ganz abgesehen von dem ästhetischen Werthe dieser Komposition, gewährt diese vollständig abweichende Formbildung ungemein interessante und belehrende Einblicke. Isaac greift wie immer seiner Zeit voraus. Man glaubt nicht einen Satz aus dem Ende des 15. oder frühestens aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts vor sich zu haben, sondern sich in die Zeit versetzt zu sehen, wo die ältere Satzweise zum weltlichen deutschen Liede mit Senfl's Tode zum Abschluss gekommen und die italienische Madrigalform seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zur herrschenden geworden ist. Darum verdiente diese Nummer wohl eines besonderen Commentars, zu welchem uns aber hier weder Raum noch Gelegenheit gegeben ist. Nur glaubten wir auf die höchst bedeutsame Construction dieses Satzes mit Nachdruck aufmerksam machen zu müssen.

Die Verlegung der Melodie in den Tenor wird aber durch unsere Sammlung nicht allein bestätigt. Auch die grofse Forster'sche Sammlung liefert den weiteren Beleg dazu. Unter den 130 Liedern des ersten Theiles ist nicht eine Nummer zu bezeichnen, wo die Melodie anders eingeführt wäre, als im Tenor, man müsste denn jenes Lied darunter rechnen: „Inspruck ich muss dich lassen", von Isaac, über welches noch Meinungsverschiedenheit herrscht, obgleich die Sache ziemlich klar vorliegt. Auch in den übrigen Liedern des II., III., IV. und V. Bandes dieser Sammlung, lassen sich nur ganz vereinzelte Fälle namhaft machen, wo der Discant die Haupt-

[1]) Diese Melodie liegt in fünffacher Lesart vor und ist mit Ausnahme in der Bicinia von 1545, stets im Discant verwendet.

stimme erhalten hat, darunter einige Doppellieder, (wie Tom. V. 20, 22, 46) oder Lieder zu mehr als vier Stimmen, die eine genauere Scheidung nicht zuliefsen, wie z. B. Tom. V, 14 und andere. Diese kurze Statistik liefse sich leicht erweitern. Man hat in diesem Verfahren der Alten, dem sie fast über ein Jahrhundert unausgesetzt und beinahe ausnahmslos treu geblieben sind, von circa 1480 bis 1550, nur Laune und Willkür erblicken wollen. Dabei hat man vollständig übersehen, dass die Alten die gründlichsten Kenner der menschlichen Stimme und des Gesanges waren, welche der Natur ihre tiefsten und verborgensten Geheimnisse in einem Grade abgelauscht hatten, dass keine Kunstperiode ihnen in dieser Kenntniss nur annäherungsweise gleichzustellen ist. Für diese genaue Kenntniss des menschlichen Stimmorgans und des Vocalsatzes überhaupt spricht eben der Umstand, dass sie nur die schöne volle und gründlich gebildete ergiebige Tenorstimme allein für geeignet hielten, den schwersten Theil ihrer an und für sich gar nicht leichten Aufgabe zu übernehmen. Es ist daher nicht im Geringsten als Redensart aufzufassen, wenn sie diesen mit der Hauptstimme betrauten Tenor „vocum rector et guida tonorum“ nannten, sondern sie ist es in der That und realiter, sowohl in melodischer, harmonischer, rhythmischer wie textischer Beziehung. Die Tonweise gehörte thatsächlich einem Tonsysteme an das in sich streng geordnet auf dem Stufenaufbau der tonischen Secunde seine Grundlage hatte. Dieses musste sich bei der gleichzeitigen Verbindung mehrerer Stimmen nothwendiger Weise zu einem Harmoniesysteme erweitern. Die Keime dazu lagen in der Tonweise selbst schon verborgen. Diesem Harmoniesysteme mussten sich aber die dazu gesetzten Stimmen unbedingt unterwerfen, sollte die Einheit zwischen Tonweise und Tonsatz nicht auf das Empfindlichste verletzt und gestört werden. Einführung und Abtreten derselben, beim Beginne des Satzes, wie bei den einzelnen Zeilenabschnitten, waren an dieses Harmoniesystem gebunden. Auch die kleinen Imitationen, welche dem Tonsatze erst Bedeutung, Leben und innere Frische verleihen, ohne ihm deswegen den Charakter des einfachen Tonsatzes (nota contra notam) zu benehmen, ordneten sich nur nach diesem Ton- und Harmoniesysteme. Noch weiter, auch für die rhythmische Gliederung, als deren wesentlichstes Hauptstück die Textirung zu bezeichnen ist, blieb der Melodiekörper überall Muster und Vorbild. Nach seinem Vorgange musste sich der Numerus und die Textirung der übrigen Stimmen, wenn auch in erweiterter Form und Ausdehnung ordnen und regeln. Die Gliederung der Tonreihe einer jeden einzelnen Stimme

in thematischen Melodiekörper und Melisma, bildet eins der wesentlichsten Stücke der beiden im Verein wirkenden Factoren: Rhythmus und Textunterlage. Alle diese Aufgaben, deren eine jede für sich schon Schwierigkeiten genug bietet in künstlerischer Weise zur Lösung zu bringen — charakteristisch ausdrucksvolle, gesangreiche melodische Tonreihe, auf Grund des tonischen Systems, nervige Harmonieführung, mafsvolle Beschränkung des Melisma, thematisch kontrapunktische Verwerthung des melodischen Grundgedankens, Gleichgewicht aller Stimmen — das sind in der Kürze die besonderen Eigenschaften des älteren Tonsatzes, an deren vollem Besitze man die Meisterhand am sichersten eben zu erkennen pflegt.

Damit sind in der Kürze die Hauptstücke des älteren Tonsatzes skizzirt, die das Verständniss derselben einigermafsen erleichtern mögen. Leider besitzen wir keine auf Quellenstudien ruhende Darstellung eines oder des anderen Zweiges dieser Kunstleistung. Gleichwohl würden uns z. B. eine Geschichte der weltlichen Weise, eine Darstellung des ältern Ton- und Harmoniesystemes, eine Darstellung des tonischen Imitationssystems aus den verschiedenen Perioden des älteren Tonsatzes und ähnliche Arbeiten ungleich mehr Nutzen verschaffen, als aller ästhetische Wortkram! Freilich Aufgaben, deren jede für sich bei dem Mangel an zuverläfsigem Material eines Menschen Leben in Anspruch nehmen dürfte.

So muss denn der mehrstimmige Tonsatz zu dem weltlichen deutschen Liede dieser Zeit ein in sich vollendetes, nach den strengsten Gesetzen der Kunst und der Schönheit eingerichtetes, wenn auch im engsten Rahmen und kleinsten Raume ausgeführtes Kunstwerk bezeichnet werden, dessen hoher Kunstwerth immer und zu allen Zeiten denselben Anspruch auf unsere Würdigung zu erheben berechtigt ist, wie eine jede andere in ihrer Art in sich vollkommene auf den höchsten Grad der Vollendung gelangte Kunstgattung. In manchem kleinen unscheinbaren Tonsatze dieser Gattung liegt uns daher oft eine gehaltvollere Arbeit vor, als in manchem Kunsterzeugnisse des Theaters, des Concertsaales, oder der Kirche unserer Zeit. Nur ist ohne die Frage nach der Form, nach deren Bedingungen, nach dem Zwecke der Aufgabe, der eigentliche Kunstwerth unmittelbar nicht fassbar; absolut ist er gar nicht zu bemessen.

Dieses herrliche Kleinod „der Kleinkunst", wie es Ambros sehr treffend bezeichnet, war in seiner Vollendung und letzten Entwickelung freilich nicht gleich von Anfang an vorhanden, auch hielt es sich auf diesem Grade der Vollendung verhältnissmäfsig nicht lange Zeit. Die Blüthezeit dieses edlen Kunstzweiges begreift nicht ganz

ein Jahrhundert, etwa von 1490 bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von da an tritt es sichtlich in den Hintergrund, bis es endlich von dem mehr und mehr überhand nehmenden italienischen Kunstprodukte, dem Madrigal gänzlich überwuchert, verdrängt und bei Seite geschoben ward. Einer der letzten Vertreter der älteren deutschen Liedkomposition in ihrer reinsten Eigenthümlichkeit ist unstreitig der schon oft genannte Ludwig Senfl. Mit dessen Tode (circa 1555) schliefst sie beinahe jäh ab und der ganze Kunstzweig erlischt überraschend schnell. Die letzten Spuren deutscher Liedklänge finden sich schon bald darauf bei einem Niederländer, dem chursächsischen Kapellmeister Matthias Le Meistre[1]), der in seinem grofsen Liederwerke von 1566 mehrere dieser Lieder aus vorliegender Sammlung benutzt, freilich in ganz anderer Weise, meist in mehrstimmigen Quodlibets, nur bruchstückweise und sporadisch, so dass der Zusammenhang mit unserem deutschen Nationalschatze nur sehr lose gewahrt ist. Das Madrigal, d. h. die auf freier Erfindung beruhende, nicht auf eine bestimmte weltliche Tonweise gebaute Komposition, schiebt unser ächt deutsches Lied in seiner Ursprünglichkeit endlich gegen 1570 völlig bei Seite.

Diesen principiellen Gegensatz der Kompositionsweise vermag die kleine in unserer Sammlung aufgenommene Reihenfolge fremdländischer Produkte, theils französischer, italienischer und lateinischer Lieder (siehe die Nummern 78—90) recht lebhaft uns vor Augen zu führen. In keiner dieser Nummern lässt sich eine bestimmte, fest durchgeführte weltliche Liedweise erkennen, die Komposition beruht durchweg auf freier Erfindung. Alle Vorzüge und Nachtheile der mit dieser Madrigalform verbundenen Schreibweise treten auch hier zu Tage. Die Glätte des harmonischen Gefüges und die Geschmeidigkeit der einzelnen Stimmen vermag den Mangel eines durchgehenden Gedankenganges wohl scheinbar zu verdecken, wodurch der Laie geneigt sein dürfte, dieser fremdländischen Produktion den Vorzug vor unserer deutschen Liedkomposition zuzugestehen. Gleichwohl ruht der eigentliche Schwerpunkt und Werthmesser der vorliegenden Sammlung nicht in diesem fremdländischen Erzeugnisse, sondern in unserem körnigen, kräftigen, innigen ächt deutschen Liede, wenngleich es für den ersten Augenblick von dem fremden Produkte durch gefälligere Formrundung, weichere Sprache der Accente, geschmeidigere Stimmen- wie Harmonieführung in den Schatten gestellt werden dürfte.

Otto Kade.

[1]) Siehe dessen Biographie von O. Kade, Mainz, Schott 1862.

Die Ott'sche Liedersammlung ist in vier Stimmbüchern gedruckt, deren genaue Gröfse man aus dem in der Partitur mitgetheilten facsimilirten Titelblatt des Tenors ersehen kann. Das Tenorbuch enthält auf der Rückseite des Titelblattes das Register über alle Lieder. Darauf folgt die bereits in der Partitur abgedruckte Widmung an Oswald von Eck und Bogen a4 beginnt der Notendruck der vierstimmigen Lieder von No. 1—90, signirt a bis q2. Hierauf folgt ein neues Titelblatt: TENOR | der Liedlin mit Fünffen. | signirt a1—4 bis d2, Lieder No. 1 bis 13, darauf das Titelblatt: TENOR | der Liedlin mit Sechsen. | signirt a1—4 bis e2, enthält No. 1—12. Die erste Strophe Text steht unter den Noten, die übrigen folgen nach ohne Versabschnitte. Ein Drucker ist nicht genannt.

DISCANT | der Liedlin mit Vieren. | lautet der Titel des Discantbuches. 2. Blatt enthält das Register, darauf folgt Lied No. 1 bis 90, Bogen AA1—4 bis OO2. Discant | der Liedlin mit Fünffen. | Rückseite das Register, 2. Blatt beginnt Lied No. 1—13, signirt AA 1—4 bis CC4. Letztes Blatt enthält die Druckerfirma:

Impreſſum Normbergæ, impenſis honeſti uiri |
Johannis Otthonis Bibliopolæ. | Anno M. D. LXIIII. |

Letzte Seite weifs. Darauf folgt ein neuer Titel: Discant | der Liedlin mit Sechsen. | Rückseite das Register und dann das Lied No. 1—12, signirt AA1—4 bis FF2, letzte Seite weifs. Nur die erste Strophe Text steht unter den Noten.

ALTVS | der Liedlin mit Vieren. |

Die Einrichtung ist ganz ebenso wie im Discantbuch, nur fehlt die

Anzeige des Druckers. Signirt ist das Buch 1) aa 1—4 bis oo 2, 2) Aa 1—4 bis Dd 4 und 3) aa 1—4 bis ee 4.

BASS | der Liedlin mit Vieren. |
hat gleiche Einrichtung, doch sowohl nach den fünfstimmigen als sechsstimmigen Liedern befindet sich obige Druckerfirma. Die Signatur ist 1) A 1—4 bis N 2, 2) A 1—4 bis C 3 und 3) A 1—4 bis D 3.

Die 5. und 6. Stimme ist je nach der Lage derselben dem betreffenden Stimmbuch zugetheilt und befindet sich daher einmal im Discant, das andere mal im Alt u. s. f. Der Druck ist durchweg mit gothischen Lettern ausgeführt. Die Gesänge sind numerirt, die Seiten nicht paginirt.

Ein vollständiges und schön erhaltenes Exemplar von diesem äufserst seltenen Werke besitzt nur die königl. Bibliothek in Berlin, aufserdem finden sich aber einzelne Stimmen in der kgl. Universitäts-Bibliothek in Jena (Disc., Alt, Bass)[1]), in der Privatbibliothek des Herrn Georg Becker in Lancy die Bassstimme und nach Ph. Wackernagel ein Tenorbuch im Besitze des Herrn Dr. Osterhausen in Nürnberg.

Dies ist das einzige Verlagswerk Ott's, welches er nicht bei Formschneider in Nürnberg hat drucken lassen und scheint es fast, als wenn er selbst eine Druckerei zur Zeit sich angeschafft hätte, denn die Typen unterscheiden sich wesentlich von denen Formschneider's. Da es aber das letzte Werk ist, was Ott nach unserer Kenntniss herausgab, so lässt sich weiter kein Schluss daraus ziehen. Was nun die Jahreszahl 1564 betrifft, die auf dem Druckwerk dreimal vorkommt, so ist dies nur als Druckfehler zu erklären, indem die X statt vor die L, hinter dieselbe gesetzt ist und beweist dies auch, aufser dem Datum der Widmung, der Einbanddeckel des Jenaer Exemplares, welcher vom Buchbinder mit der Jahreszahl 1546 versehen ist und aufserdem die Quodlibets von Schmeltzel von 1544 umfasst.

Die Korrektur beim Drucke des Originalwerkes ist sehr flüchtig geschehen und muss Händen anvertraut gewesen sein, die wenig von der Bedeutung der Aufgabe verstanden haben. Die fortlaufenden Nummern sind oft

---

[1]) Diese drei Stimmbücher wurden uns von dem dortigen Bibliothekar, Herrn Professor Klette, mit der gröfsten Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt und sind wir für die dadurch ersparte Zeit dem Herrn Bibliothekar doppelt dankbar, denn das berliner Exemplar durfte nur in den Bibliotheksräumen zu bestimmten Stunden benutzt werden.

verdruckt, Autornamen falsch eingestellt, Textworte vergessen und der Text selbst ganz willkürlich unter die Noten gesetzt.

Bei der doppelten Beschaffenheit des Stoffes, die eine Mischkunstform von Dichtung und Musik ist, durfte der Vorstand nicht daran denken, die Last dieser heterogenen Arbeit einer Hand allein aufzubürden, und von einer Person bewältigt zu sehen. Die beiden Hauptbestandtheile, in welche die Sammlung zerfällt: in textisches und musikalisches Material machten zur Bedingung, auch für jedes der verschiedenen Fächer einen geeigneten Fachmann zu gewinnen, der in diesem Gebiete vollständig zu Hause sei. Da aber die beiden hierfür ins Auge gefassten Männer nicht im Stande waren das Material zu sammeln, der eine wegen Ueberhäufung mit Berufsgeschäften, der andere wegen seinem hierfür ungünstig gelegenen Wohnorte (Schwerin in Mecklenburg), so übernahm diese Aufgabe Robert Eitner in Berlin, welcher nicht nur das musikalische wie textische Material aus den Quellen sammelte, sondern auch zusammenstellte und die Partitur anfertigte. Der königl. Musikdirektor Ludwig Erk in Berlin übernahm dagegen die Redaktion und Verantwortlichkeit für die Texte und Textunterlage und Otto Kade, Musikdirektor in Schwerin i. M., die Redaktion nebst Verantwortlichkeit für den rein musikalischen Theil. Dass hierbei trotz der getrennten Verantwortlichkeit dennoch ein gemeinsames Arbeiten und Besprechen stattfand und so Manches erst nach mehrfachen Versuchen und Einsprüchen zur Reife gelangte, beweisen die unzähligen Zettel, welche die Reise oft mehrfach hin und her gemacht haben.

Eine unserer Hauptaufgaben war: die Principien festzustellen, in welcher Weise alte Musikwerke herauszugeben sind, so dass einerseits die alten Eigenthümlichkeiten des Originals gewahrt bleiben und doch andererseits das Kunstwerk unserer Zeit verständlich und genieſsbar wird. Wir durften daher die alten Schlüssel nicht in unsere heutige Schreibweise übertragen, sondern mussten nach dem Princip suchen, wonach die Alten verfahren sind, um daraus eine feste und einheitliche Ordnung der Schlüssel zu erreichen.

Es würde hier zu weit führen die gewonnenen Resultate einer eingehenden Besprechung zu unterziehen und sparen wir dies für eine andere Gelegenheit auf, schon deshalb, weil die Meinungen dem Principe nach doch zu weit auseinandergehen. Wir stellten daher als Norm die drei Cschlüssel auf der 1. 3. und 4. Linie und den

Fschlüssel auf der 4. Linie fest. Traten die höheren Schlüssel im Originale auf, nämlich , so wurden sie beibehalten, da sich dieselben durch Transposition leicht in der obigen Schlüsselfolge lesen lassen. Anfänglich haben wir dieses Hilfsmittel den betreffenden Gesängen vorgesetzt, z. B. bei No. 28, 29, 34 etc. um den weniger Geübten darauf aufmerksam zu machen. Wies dagegen das Original ein Gemisch von hohen und tiefen Schlüsseln auf, oder wechselte es mitten im Satze mit den Schlüsseln, so wählten wir zwei Wege: Waren die hohen Schlüssel vorwiegend vorhanden, so wurde der tiefe Schlüssel auch in einen hohen verwandelt, so dass wieder obige hohe Schlüsselfamilie, wie man sie zu nennen pflegt, vorhanden war, trat dagegen der umgekehrte Fall ein, so wurde der hohe Schlüssel in einen tiefen versetzt und der Originalschlüssel stets als Anmerkung vorhergesetzt. Nun weist aber die Ott'sche Sammlung noch eine dritte Schlüsselfamilie auf, die ihm ganz eigenthümlich ist, nämlich oder und da wir diese Schlüsselzusammenstellung (mit Ausschluss des Fschlüssels auf der dritten Linie) noch heute in unseren Streichquartetten benützen, so konnte sie ohne Bedenken beibehalten werden.

Eine der schwersten Aufgaben war die richtige d. h. gesangliche der musikalischen Tonreihe angepasste Unterlegung des Textes. Ueber diesen Punkt besitzen wir zwar eine kurze Abhandlung von Bellermann, welche uns auch manche gute Dienste geleistet hat. Allein dieselbe ist offenbar auf lateinischen Text schärfer zugerichtet als auf deutschen. Gleichwohl bietet gerade die Uebertragung der Regeln für gute Textstellung von der lateinischen auf die deutsche Sprache die meisten Schwierigkeiten, und zwar darum, weil das Accentsystem wechselt. Somit waren wir vielfältig auf die subjective Meinung angewiesen.

Die Grundsätze, welchen wir gefolgt sind, und von denen abzuweichen uns nur die factische Nothwendigkeit zwingen konnte, sind ungefähr folgende:

1. Silbe und Note sind so lange mit einander zu verbinden, als bis die letzte schwere Silbe der Zeile erscheint, mag diese nun auf die drittletzte, zweitletzte oder letzte Silbe fallen, auf welche dann das Melisma erfolgt z. B.



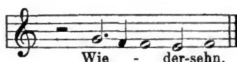
oder 

No. 27. Senfl.

oder 

2. Ligaturen sind nur auf eine Silbe zu bringen.

3. Die bekannte Cadenzformel mit dem doppelten Niederschlage ein und derselben Note:



ist nicht mit einer Silbe zu belegen. Diese Regel erleidet auch dann keine Ausnahme, wenn die vorletzte Silbe eine schwere betonte ist, weil die Alten sich lieber einen Verstofs gegen die Quantität gefallen lassen, als die Anmuth dieser Wiederholung entbehren wollten.

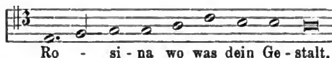
4. Die sogenannte Cambiata ist nicht mit Silben zu belegen:

z. B. Ott, 1534, Isaac No. 69.



5. Eine Silbenaussprache erfolgt in der Regel nur nach einer der beiden gröfsern Notengattung, demnach nach 𝅗 oder 𝅗𝅥, selten nach einer kurzen Note. Einem einzeln stehenden Viertel kann jedoch unbedenklich eine Silbe zuertheilt werden.

Alle diese Punkte in ihrer letzten Konsequenz und Strenge überall aufrecht erhalten zu wollen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Je nach der Tonweise, die nicht immer den Unterschied zwischen Melodiekörper und Melisma erkennen liefs, musste auch die Textunterlage mehr oder minder starke Abweichungen erfahren. So z. B. gleich zu Punkt 1 mag nur ein Fall aufgeführt werden, der die Nothwendigkeit der Modificirung für jeden speciellen Fall am besten darthun kann. Senfl beginnt No. 75 das Lied Rosina wo was dein Gestalt:



sogleich mit einem kleinen Melisma, das zu umgehen, der Regel zu

Liebe, geradezu einen Nonsens von Textstellung mit sich geführt haben würde. Das nur einer der leichteren Fälle. Aber sie kamen weit bedenklicher und schlimmer im Laufe der Arbeit. Für diese Art Fälle glaubten wir nach dem Vorgange eines jüngern Meisters, der aber immerhin noch ein Muster in der Textstellung sein muss, nach Michael Prätorius, uns richten zu dürfen. Dieser textirt unter andern den Satz von Johann Walther im 5. Bande seiner Musae Sioniae No. 11 wie folgt:

Nun bit - ten wir den . . . hei - li - gen Geist,

nu bit - ten wir . . . . . . den hei-

li - gen Geist, den . . hei - li - gen Geist, das er uns

be - hü - te be - hü - te. Ky - ri-

e e - lei - - son. rech - ten glau-ben . . . .

al - ler - meist . . . . al - lermeist.

Was nun die Texte selbst betrifft, so konnten wir uns damit nicht begnügen, was das Druckwerk Ott's oft in ganz mangelhafter und fehlerhafter Weise bietet und ist es geglückt für die meisten Lieder in alten Drucken, besonders fliegenden Blättern, oder auch Musikdrucken bessere Lesarten aufzufinden. Doch sei noch bemerkt, dass nur dann die Vorlage von Ott verlassen wurde, wenn sie verdorben oder fehlerhaft war. Die Orthographie der Texte in der Partitur wurde, so weit wie es ging, der modernen sich anschliefsend hergestellt. Wir konnten dies um so eher wagen, da die Texte bei Mittheilung der Melodieen noch einmal und zwar vollständig abgedruckt und hierbei die von Uhland, Liliencron u. a. festgestellte Orthographie angewendet werden sollte.

Da ferner die neue Ausgabe nicht nur dem Fachmanne zugänglich sein soll, sondern auch dem Philologen und Musikdilettanten, so musste ein Weg gefunden werden, welcher den heutigen technischen Fertigkeiten die alte Schreibweise näher rückt, und wurde deshalb der Gesangsatz noch in einem Klavierauszuge wiedergegeben.

So ausgerüstet senden wir die Partitur in die Welt, und hoffen nicht nur ein vielleicht nachahmungswerthes Beispiel gegeben, sondern auch den Grundstein gelegt zu haben, worauf weiter gebaut werden kann.

Eitner und **Kade.**



BIOGRAPHIEEN.

Breitengraser, Braitengrasser, Breyttengasser (Wilhelm) ist wohl als Komponist von weltlichen deutschen Liedern und einigen geistlichen bekannt, doch über sein Leben ist wenig zu berichten. Nur in D. Fr. Straufs' Ulrich von Hutten (Lpz. 1858, 2. Thl. p. 353) ist eine Nachricht durch Eoban Hesse über ihn der Nachwelt erhalten. Dort heifst es: Eoban lebte in Nürnberg und verkehrte oft mit Wilhelm Breitengraser, von dem er sich gern deutsche Lieder vorsingen liefs. Als Eoban 1533 nach Erfurt ging, schrieb er von da an Breitengraser, ihm doch die Lieder: Hat er dich gestochen; Unsere liebe Hühner; die Ochsentreiber kommen [1]), nach Erfurt zu schicken. Breitengraser hat demnach im Anfange des 16. Jahrhunderts in Nürnberg gelebt, und dass er dort eine angesehene Stellung eingenommen hat und zu den Heroen der Kunst gerechnet wurde, ersieht man aus dem 1. Sammelwerke deutscher Lieder, welches Joh. Ott in Nürnberg 1534 herausgab. Hier ist Breitengraser mit 16 Liedern vertreten und wurde von Ott, dem strengen Kunstrichter, für würdig gehalten neben den bedeutendsten Meistern, nämlich Arnold von Bruck und Ludwig Senfl, den dritten Platz einzunehmen. Von seinen Kompositionen sind bis jetzt überhaupt etwa 24 Gesänge und ein geistliches Lied für Laute arrangirt: „Erhalt uns Herr bei deinem wort" (Ochsenkhun, Tabulaturbuch 1558 fol. 60) aufgefunden, die sich in Sammelwerken von 1534—1542 befinden. Darunter eine Messe „Dominicale" zu vier Stimmen, die in dem Musikwerke: Liber quindecim Missarum, Norimbergae apud Joh. Petreium 1539" unter No. 12 steht. Die beiden Lieder: „Freuntliches K.!" No. 60 und „Sich hat mein herz zu dir ge-

[1]) Vielleicht ist dies das Lied im Ott 1534, No. 4 von A. von Bruck: Es get gen diesem sumer, oho, las einher gan, die ochsentreiber kummen etc.

naigt", No. 71 in der vorliegenden Sammlung, die ersten und bisher einzigen Kompositionen, die von B. in moderne Partitur gesetzt worden sind, rechtfertigen die Annahme vollkommen, dass B. einst zu den angesehensten Komponisten gehört hat. Wie reizend und innig ist die viermalige Wiederholung des Basses in No. 60, wie geschmeidig und wohlklingend fügt sich Stimme an Stimme und giebt dem Texte den wahren innigen Ausdruck. Da ist nichts von Künstelei und gesuchten kontrapunktischen Hilfsmitteln zu finden. Auch formell ist der Satz unter No. 60 von seltener Klarheit: Mit Takt 15 schliefst der 1. Theil ab und leitet zugleich in den 2. über, und von Takt 26 ab geht es in den Schlusstheil über. Aehnlich ist No. 71 angelegt. Mit Takt 12 schliefst der 1. Theil und bei Takt 25 geht es in den Schluss über. Ganz überraschend wirken hier die 3 Schlusstakte durch ihre breite und harmonische Aufeinanderfolge. Es ist, als wenn der Komponist die Liebesversicherung „das glaub mir gewiss" so recht aus vollem Herzen geben wollte. Beide Melodieen im Tenor sind sicherlich Erfindungen Breitengraser's, denn sie zeigen nirgends den fliefsenden Charakter von Volksmelodieen und die Geschmeidigkeit des Ausdruckes, welcher die Melodie erst befähigt in den Mund des Volkes übergehen zu können. Auch die übrigen mehrstimmigen Lieder im Ott von 1534 sind Erfindungen Breitengraser's.

Ueber die Zeit seines Todes giebt uns ein auf sein Leichenbegängniss komponirter Gesang, der sich in einem Sammelwerke von 1546 befindet (Selectissimae Symphoniae. Norimberg. in officina J. Montani et Ulr. Neuber) ungefähre Nachricht. Leider ist weder die Dedication datirt noch die Druckadresse mit Tag und Monat der Herausgabe des Werkes versehen, so dass man das Jahr 1545 oder 1546 als Grenze seines Lebens bezeichnen muss. Der Todtengesang steht in obigem Werke unter No. 6 auf den Text: Non secus atque olim, von Gaspar Othmayer komponirt und überschrieben: „In funere Guilielmi Breitengaser." Ein Exemplar dieses Druckes findet man auf der kgl. Staatsbibl. in München. Die Gesänge Breitengraser's sind verzeichnet in der Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Berlin bei Liepmannssohn) vom Schreiber dieser Zeilen.

Arnold von Bruck (Arnoldus de Bruck, A. de Prugkh, oder Arnoldo de Ponto) wurde bisher für einen Niederländer aus Brügge gehalten, wogegen Ambros (Gesch. d. Mus. III, 400) mit Recht Protest einlegt. Ein Komponist, der so entschieden deutsch denkt und schreibt, kann kein Belgier sein und es ist weit eher anzunehmen, dass er ein

Schweizer aus Bruck im Aargau war. Das erste Vorkommen seines Namens zeigt ihn bereits als berühmten Komponisten, der in hohem Amt und Ehren steht, und zwar widmet ihm der Buchhändler Johann Ott in Nürnberg seine 1. Liedersammlung von 1534. Arnold wird dort oberster Kapellmeister Sr. Römischen Königl. Majestät und Dechant des Stiftes zu Laubach (Laibach) genannt und als Komponist hoch gefeiert, indem er sagt: es wird sich wohl Niemand finden der E. E. nicht frei bekenne, allen Komponisten den Vorsprung abgewonnen zu haben. Die Liedersammlung selbst enthält in erster Reihe 20 geistliche und weltliche deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen von ihm, die das hohe Lob vollkommen bestätigen. 1536 wurde eine Münze ihm zu Ehren geprägt, welche sich im k. k. Münzkabinette in Wien befindet. Sie giebt auf dem Avers das Brustbild Arnold's mit der Umschrift: Eikon Arnoldi a Bruck, Romanorum regiae majestatis R. C. (= rectoris capellae), cantorum praesidis. 1536. und auf dem Revers einen Kranz von Oelzweigen, mit dem Distichon: Omnia quae mundo sunt ornatissima cessunt, ingenii solum statque manetque decus. (deutsch: Alles, was in der Welt im Hochglanz strahlet, entschwindet, aber des Genius Ruhm bleibet und bestehet allein.) Die Angabe im Fétis, dass er 1536 starb, ist ein Irrthum, denn in den Registern der kaiserlichen Hof-Musikkapelle zu Wien (von Köchel 1869 p. 42) ist er von 1543—1545 als „Obrister Kapellmeister“ verzeichnet. 1546 folgte ihm Petrus Moessanus (Maessens) im Amte nach. Ob er in dem genannten Jahre starb oder pensionirt wurde, ist bisher nicht ermittelt worden. Arnold wurde mächtig angeregt durch die religiös reformatorischen Bestrebungen seiner Zeit und schuf eine Reihe protestantischer geistlicher Lieder, die sich zu 4 und 5 Stimmen bearbeitet in Ott's 1. und dem vorliegenden Sammelwerke, sowie in Rhau's 123 Liedern von 1544 befinden, doch scheint er später, wie Ambros sehr richtig bemerkt, sich in seinem Innern bedrängt gefühlt zu haben und in diesem Sinne sein Gebet an die heilige Dreifaltigkeit (6stimmig) komponirt, in dem er sich an den Heiland wendet und bittet: Hilf richten disen Streit, dieweil du der Mittler bist; sieh wie ein Jammer ist jetzt worden in deim Haus. Sehr bezeichnend ist hierbei der dreistimmige Canon mit der Devise: „Trinitas in unitate.“ Wenn die Muthmaſsung Ambros' richtig ist, so erzeugte dieser Abfall vom Glauben bei seinen Kunstgenossen böses Blut und Stephan Zirler gab diesem durch ein Pamphlet, welches sich wohl auf ihn bezogen haben kann, derben Ausdruck: „Ich wil hinfort gut Bepstisch sein, des Luthers sehr verachten; nach guten tagen wil ich mir und feisten

pfründen[1]) trachten. Nach zins und rent steht mein intent, wenn ich die het, so könt ich stet in lust und freuden leben etc. (7 Strophen in Forster's Liedersammlung, Th. IV, No. 28[2]). Vielleicht öfter als wir glauben und Gelegenheit haben es mit Belegen nachzuweisen, sind die damaligen Komponisten auch die Verfasser der Gedichte gewesen. So wissen wir, dass Ludwig Senfl das Gedicht „Lust hab ich gehabt zur Musica“ verfasst hat und ebenso wird das Trinklied „So trinken wir alle diesen wein mit schalle“ Arnold's Poesie sein. Dasselbe ist an Dietrich Schwartz (Theodorich Schwartz von Haselbach und Ebermassdorf) gerichtet, derselbe oder vielleicht der Vater, dem der 5. Theil der Forster'schen Liedersammlung gewidmet ist. Ein späterer Bearbeiter derselben Melodie (Forster II, 41) verändert den an Dietrich gerichteten Vers „trink mein liebes Dieterlein“ in „trink du lieber N. mein.“

Die vorliegende Sammlung enthält von Arnold nur 2 geistliche vierstimmige Lieder: No. 61, mit dem Cantus firmus im Tenor „Herre, das sein deine Gebot“, gab dem Komponisten Gelegenheit in den 3 Theilen den Cantus firmus nach allen Seiten hin auszunutzen. Wie gewandt Arnold hierbei verfährt und immer neue Seiten der Melodie abzugewinnen weifs, giebt ein beredtes Zeugniss für seine Begabung. Einfach und kraftvoll gehalten ist das zweite, No. 62, „Wir glauben all an einen Gott.“ Weltliche deutsche Lieder, dreizehn an der Zahl, sind im Ott 1534, Finck 1536, Schöffer 1536, und Forster zu finden. Hiervon ist eine wahre Perle das Liebeslied „Elend ich rief und seufz so tief (Forster I, 100 und Peter Schöffer 1536 No. 36).

Fétis, Biographie universelle, giebt ein Verzeichniss seiner Kompositionen und ebenso ist im Ambros (l. c.) eine vortreffliche Analyse über eine grofse Anzahl derselben zu finden. Eine selbstständige Sammlung im Druck ist von ihm nicht bekannt und sind wir nur auf die Sammelwerke des 16. Jahrhunderts angewiesen. In italienischen Drucken wird er auch kurzweg nur mit „Arnoldo“ bezeichnet.

Bruyer, Broyer, Broier, Anthoine Brubyer, Brugier, Bruhier scheinen ein und denselben Autor zu bezeichnen. Teofilo Folengo erwähnt ihn in seinen Maccaronea, lib. 25, unter den Sängern Papst Leo X. Ambros (Gesch. der Musik III, 189) rechnet ihn unter die Tonsetzer der Okeghem'schen Zeit und glaubt, dass der Gesang „Lamour de moy“ zu 2 Stimmen (Bicinia 1545, II. No. 28) mit Brugier

[1]) Wohl eine Anspielung auf die Pfründe zu Laibach, die er schon 1534 besafs.
[2]) Die Angabe im Ambros ist falsch.

gezeichnet, auch demselben Komponisten zuzuschreiben sei. Von handschriftlich vorhandenen Werken führt Ambros eine Messe (in den Ambraser Messen) und 6 französische vierstimmige Lieder (Liederhandschrift Basevi) an und sagt: seine Arbeiten sind interessant, aber sehr alterthümlich. Dies Urtheil passt auch vollkommen auf das vorliegende Trinklied. Seine gedruckten Kompositionen sind nur in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts zu finden und verweise ich auf meine Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.

Crequillon, Crecquillon oder Cricquillon (Thomas), Ott schreibt ihn sogar Grequillon, war ein Belgier und Kapellmeister Kaiser Karl V., wie der Titel des 3. Buchs Chansons von 1544 (Anvers par T. Susato) besagt. In den „Trophées de Brabant“ von Butkens (III, 103 nach Fétis) ist ein Verzeichniss der Kapellmitglieder veröffentlicht (1545 oder 1547), unter denen „Crecquillon“ aber nur als Sänger und Komponist angeführt ist, so dass obige Angabe sehr in Zweifel gezogen werden muss. In den Registern des königlich belgischen Archivs ist er ferner angeführt im Besitze des Kanonikats von Saint-Aubin zu Namur. 1552 tauschte er mit dem zu Termonde und endlich 1557 mit dem an der Kirche zu Béthune. Seine zahlreichen Kompositionen wurden in den Jahren 1543—1578 gedruckt und bestehen aus Messen, wovon ein Band 1554 erschien, Motetten und Chansons, die wieder zum gröſsten Theil in Sammelwerken stehen.

Ott nahm drei Chansons in seine Sammlung auf, die unter No. 81, 82 und 83 stehen und sich besonders durch ihre ansprechende melodiöse Stimmenführung auszeichnen. Dem Chanson „Reveillez vous tous amoureux“ wird wohl Niemand die Anerkennung versagen und selbst der verstockteste Verächter alter Musik wird zugestehen müssen, dass dieser Satz an Lieblichkeit mit jedem neueren Liede wetteifern kann. Ebenso reizend ist der Schluss von „Guerissez-moi du mal.“ Am wenigsten ansprechend ist „Jamais en ce monde.“

Dietrich, Dittrich, Dieterich (Sixt) oder lateinisirt Xistus Theodoricus. Alles was wir bisher über Dietrich wussten, beruhte auf wenige Angaben, die sich auf diesem oder jenem seiner Druckwerke als Beiworte bei seinem Namen fanden; so steht auf dem Titel der Hymnen von 1545 das Beiwort „Augustano“ und auf dem Titel der Antiphonen von 1541 „Musicus Constantiensis.“ Seit der Veröffentlichung aber von 8 Briefen in den Monatsheften für Musikgeschichte (Jahrg. VII, No. 7 ff.) durch den Archivar Ed. His in Basel, welcher sie unter den Papieren von Bonifacius Amerbach auf der öffentlichen Bibliothek in Basel fand, sind wir in den Stand gesetzt, wenn auch

nicht über Geburt und Tod, doch über den Mann selbst, als Mensch und Künstler ein sicheres Urtheil zu fällen. Die Bezeichnung „Augusta“ mit Augsburg zu übersetzen, war nur F. J. Fétis vorbehalten, denn bekanntlich giebt es 36 Städte, welche den Namen Augusta, gleichsam als Vornamen tragen, der aber noch gar nicht sagt, welche Stadt von den sechs und dreifsig gemeint ist. So viel wissen wir aber aus den Briefen, dass Dietrich ein Deutscher war und zu Freiburg (im Breisgau) erzogen wurde. Dietrich schreibt im 3. Briefe „mich rewent meine jungen tag, die ich zu Freyburg so unnützlich verzert hab, do möcht ich studirt haben (nämlich Musik), und dass er sich auch mit einer Freiburgerin verheirathet hat, erfahren wir aus dem Briefe von 1517. Möglich ist es daher, dass er zu Freiburg geboren ist und der Zusatz „Augustanus“ auf dem Titel des Rhau'schen Druckes von 1545 ohne sein Wissen geschehen ist; doch kann dies nur als Muthmafsung aufgefasst werden, denn man gab früher die Knaben schon in jungem Alter in die Klostererziehungs-Anstalten.

Dietrich hatte als junger unerfahrener Mann geheirathet und mehr an den Besitz seiner Braut, als an Ernährungssorgen gedacht. In Freiburg scheint sich keine passende Gelegenheit gefunden zu haben Geld zu verdienen, so dass wir ihn 1517 in Strafsburg finden, wo er bei Hans Rudolfinger in Diensten stand, wahrscheinlich als Schreiber. Doch auch diese Stellung warf nicht soviel ab, dass er sich und seine Frau ernähren konnte und er sah sich daher gezwungen, dieselbe nach Freiburg zu ihrer Mutter zu schicken. Noch in demselben Jahre meldete er sich als „preceptor juvenum“ in Constanz, und hatte grofse Hoffnung den Posten zu erhalten, denn er meldet seinem Freunde Amerbach nach Freiburg, dass er dort ein Gehalt von 140 Gulden jährlich erhalte, aufserdem Kleidung und Behausung, dafür aber die Knaben beköstigen müsse. (Viele werden es wohl nicht gewesen sein.) Er scheint den Posten auch gleich darauf erhalten zu haben, denn er schreibt Amerbach 1518, dass er seine Schuldner in Freiburg beruhigen möchte, da er jetzt in geregelten Geldverhältnissen lebe und sie alle befriedigen wolle: den Mathis, den Probst, Bastian Scherer und Uzen. In Constanz blieb er auf seiner Schulmeisterstelle fest sitzen, trotz aller Sehnsucht ein geeignetes Feld für seine Thätigkeit zu finden. So schreibt er im 3. Briefe von 1535: Meinen Gesang schicke ich stets in die königl. Cantorei, da wird er ehrlich tractiert, denn sie geben mir allesammt viel zu schreiben, und ist nur ein Mangel, den Ihr wohl verstehen möget, sonst wär ich längst Capellmeister. Der Mangel bestand darin, dass er nicht nach Rechtens Musik studiert hatte und daher

auch nicht schriftlich attestirt beweisen konnte, dass er ein guter Musiker, respective Capellmeister sei. Ein Grund, den wir heute kaum begreifen können und der doch in alter Zeit genügte, jede officielle Stelle zu verschliefsen, trotz aller Beliebtheit als Komponist. Dietrich schreibt deshalb auch an Amerbach (Seite 127): Ich muss Musicam speculativam studieren und solt ich hundertmeil Wegs ziehen. Kein guter Arbeiter kam zu spät. Wan ich wüsst, dass Gryneus (ein Gelehrter zu Basel) das Beste mit mir thun wollte, und ihm nicht beschwerlich wär, wollt ich ein Vierteljahr oder mehr zu euch hinab gen Basel und mein Geld daselbst bei euch verzehren, denn es steht sonst der Nahrung halb von Gotts Gnaden wohl um mich. Aus letzter Aeufserung erfahren wir nebenbei, dass er sich damals in vermögenden Verhältnissen befunden haben muss, wahrscheinlich nach der Schwiegermutter Tode, denn wenn er sein Geld verzehren kann, wo er will, so musste er den Schullehrergehalt nicht mehr so nöthig bedürfen und behielt nur die Stelle bei, um eine feste und bestimmte Beschäftigung zu haben. Auch sehen wir ihn viel in der Welt herum reisen, damals eine zeitraubende Beschäftigung, und erzählt Amerbach von Köln, Strafsburg, Freiburg; sogar bis Wittenberg kam er mehreremals, wo man ihn gern festhalten wollte, wie er im 6. Briefe von 1544 schreibt. 1537 hatte er den kühnen Plan nach England zu gehen, doch rieth ihm sein Freund Amerbach davon ab, worüber er sich nachträglich (Brief 4, p. 128) bei ihm bedankt. Die treuherzige und biedere Art, wie Dietrich dies thut, ist reizend. Er schreibt: Hab euch in dem gefolgt, dass ich nit nach England gezogen (bin), werde euch je lenger (je) mer folgen, denn Ihr nur allweg zum Besten rathet. Gott der sei Euer Lohn. Wollte Gott, dass ich allweg bei Euch sollte sein, damit ich Euren treuen Rath allweg (stets) haben möchte. — Wie schnell und lebhaft Dietrich komponirte, darüber giebt uns der Brief von 1518 Auskunft, wo er Amerbach mittheilt, dass er das Gedicht, welches er ihm gedichtet und gesendet hat, binnen einer Stund mit vier Stimmen komponirt habe, er (Amerbach) möchte aber verzeihen, dass er Einiges am Gedichte geändert habe (also gerade so wie es die heutigen Komponisten noch machen).

Schon 1540 klagt er seinem Freunde wie sehr ihn das Podagra plage, und schreibt darüber sehr humoristisch: Ich glaub gänzlich (sicherlich), es sei mir das Podagra nicht vom Wasser trinken kommen, sondern vom guten Wein. 1544 ist der letzte Brief an Amerbach datirt und 1547 erschien das letzte Druckwerk von ihm; von da ab fehlen uns jegliche Nachrichten und doch kann er erst gegen 1564 gestorben

sein, denn in diesem Jahre erscheint im 4. Bande des Sammelwerkes: Thesaurus musicus (Norib. apud Montanum et Neuber) ein Epitaph auf Theodorus von Andreas Schwarz Francus (Text: Ocubis clarus, 5voc.) komponirt und lässt sich annehmen, dass er also auch erst kurz vorher gestorben ist.

Die Briefe Dietrich's werfen das hellste Licht auf den Charakter des Mannes. Mit inniger Treue hängt er an seinem Jugendfreunde Amerbach und ebenso weifs er Andere an sich zu fesseln und sie mit seinem regen Geiste anzuziehen. Hans Rudolfinger in Strafsburg, bei dem er einst als junger Mann in Diensten stand, hat das lebhafteste Interesse für die Kompositionen Dietrich's gewonnen und erscheint selbst als Herausgeber mehrerer; ebenso muss er mit dem Buchdrucker und einstmaligen Leipziger Kantor Georg Rhau in Wittenberg in lebhaftem Verkehr gestanden haben. Glarean, der gelehrte Schweizer, nennt ihn in seinem Dodecachord „seinen Freund" und so finden wir Dietrich im innigsten Verkehre mit den damals bedeutendsten Männern der Wissenschaft und Kunst.

Dietrich's Kompositionen müssen sich ihrer Zeit einer grofsen Beliebtheit erfreut haben, denn die damaligen Sammelwerke, das Thermometer des öffentlichen Urtheils, enthalten von 1532 bis gegen 1550 stets ein oder mehrere Gesänge Dietrich's, wie die von Egenolff, Schöffer, Forster, Kriesstein, Ulhard, Ott, besonders aber von Rhau, der ihn hoch zu schätzen schien. Selbst Glarean nimmt drei Gesänge als Musterbeispiele in sein Dodecachord auf und in Tschudi's eigenhändig geschriebenen Musikbüchern finden sich auch Dietrich'sche Kompositionen vor (Stifts-Bibliothek in St. Gallen).

Unsere Zeit hat bisher wenig Notiz von dem einst beliebten Liedersänger genommen und aufser zwei geistlichen vierstimmigen Liedern, die im Winterfeld und Andrè stehen, liegen mir noch handschriftlich eine Hymne aus 1545, 5 deutsche weltliche Lieder und das gedruckte Lied im Ott No. 70 vor, die sich sämmtlich durch Klarheit, Einfachheit und gediegene Arbeit auszeichnen. Ambros scheint mehr von ihm in Partitur zu besitzen (siehe Geschichte der Musik III, 395), denn er spricht sich sehr eingehend und beredt über ihn aus. Selbst in den von Dietrich gewählten Texten zu den weltlichen Liedern, spricht sich seine Liebe zum Wein und das treuherzige und innige Gemüth des Mannes aus, wie z. B. „Nur närrisch sein ist mein manir, | die zu behalten ich beger, | ich trink vil lieber wein, dann bir, | der narren thut man finden mer. | Wein ist mein freud | zu aller zeit, | zu wein bin ich beschaffen; | wein macht mir mut, | frischt

mir mein blut, | macht mich lustig zu schlafen, | vol sein bin ich beschaffen.“ Diese Komposition wurde binnen 5 Jahren dreimal in verschiedenen Sammelwerken gedruckt. Oder das Liebeslied: „Nu grüſs dich got, mein feine krot, | du liebest mir im herzen, | ich bin dir hold, o dass ich sollt | freuntlichen mit dir scherzen; | dazu zwingt mich | gewaltiglich | dein züchtig leib und berden; | kein schöner ist zu dieser Frist, | die jetztund lebt auf erden.“

Seine gedruckten Kompositionen sind folgende:

EPICEDON | THOMAE SPORERI MVSICORVM | Principis, Modulis musicis à | SIXTO DITTRICHO | illustratum. | TENOR | MDXXXIIII. |

In fol. 2 Portraits: Rudolphingus und Baldungus. 2. Bl. Joannes Rudolphingus, Lucae Edenbergio & Joanni Baldungo S. P. D. 4 Seiten Vorwort, gezeichnet: Argentorati Sexto Calendas Augusti 1534. Folgt: Apotheosis seu Chorus Musarum. | Thomae Sporero Musicorum Principi sacer | Colloquio: Dietterichi, Sporeri, | Clius & Chori. | Joanne Sapido autore. | (3 Seiten) dann folgt der Gesang in 3 Theilen: Plangent eum universi musici. Alt und Vagans dagegen führen ein Zwiegespräch zwischen Dietrich und Clio aus. Am Ende des Tenors:

Argentorati, apud Petrum Schoeffer | Et Mathiam Apiarium. Tenor 6 Bll., Alt 5 Bll., Vagans 5 Bll., Discant und Bass fehlen (Stadtbibl. in Augsburg). Sporer war ein damaliger Komponist und Freund Dietrich's. Im 1. Briefe (p. 125) schickt er die Komposition Amerbach. Der dort erwähnte Hannsen von Straſsburg ist obiger Rudolphingus. Aus dem unvollständig erhaltenen Exemplare ist wenig zu ersehen.

T | MAGNIFICAT | OCTO TONORVM. | AVTORE XISTO THEO | DERICO. | Liber Primus. |

4 Stb. in kl. quer 8° 6 Blätter auf den Bogen. Tenor signirt A1—3 und A1—6 bis C1—6; am Ende die Druckfirma:

Argentorati, per Petrum Schæfferum, & Mathiam Apiarium. Anno M.D,XXXV. Sexta die Martij. Der Discant, Alt und Bass haben auf dem Titelblatt nur den Anfangsbuchstaben der betreffenden Stimme und darunter: Magnificat, Liber Primus. | Signirt von A—D je 6 Bll., der Bass vom Bogen Dd nur 3 Bll. Im Tenor befindet sich die Dedication an Simoni Grynaeo Viro Omni | Disciplinarvm Genere Ornatis | simo. Petrus Schefferus, & Mathias Apiarius. | S. Dicunt, | am Schluss der 5. Seite unterzeichnet mit Argentorati, | ex officina no | stra libra | ria. | M.D.XXXV. | Calendas Martij. | Seite 6: Joan. Sapidus Pio Cantori, ein Gedicht. Darauf folgen die 8 Magnificat. Seite 33 liest man: Huius te in fine nostri laboris, pie cantor,

monendum duximus, ut erratula quae etc. und dann obige Druckerfirma. Ein kompletes Exemplar besitzt die Rathsschulbibliothek in Zwickau (noch ungebunden, als wenn es eben aus der Druckerei käme) und die kgl. Staatsbibliothek in München nur 3 Stb.

Bemerkenswerth ist der Gebrauch in damaliger Zeit, dass nicht der Komponist selbst seine Werke herausgab, sondern entweder der Drucker und Verleger des Werkes, oder ein Freund des Autors und die Person desselben dadurch völlig zurücktritt und fast wie eine bereits gestorbene betrachtet wird, so dass wir uns auch nicht wundern dürfen, wenn dem noch lebenden Komponisten auf dem Titel die überschwänglichsten Epitheton beigelegt werden, wie „des berümpten Heinrici Finckens Lieder“. Der Verfasser des Gedichtes auf Bogen A 3, Joh. Sapidus, ist auch der Dichter des Epicedon und lebte wahrscheinlich (nach Brief I, 125) in Strafsburg. Man sieht, in wie regem geistigen Verkehr damals die Männer der Kunst und Wissenschaft standen, und dass sie, auch ohne öffentliche Posteinrichtung, doch in steter Verbindung waren. Gryneus und Amerbach in Basel, Dietrich in Constanz und die übrigen in Strafsburg verkehrten mit einander, als wenn sie Nachbaren wären, und das Dreieck auf der Landkarte nimmt fast einen Raum von 30 deutschen Meilen ein. Die Dedication (lateinisch abgefasst) bietet nur wenig Bemerkenswerthes. Nach einigen einleitenden Worten sagen die Verfasser: „Dass dieses Werkchen, mit unseren Typen gedruckt und veröffentlicht wird, ist nur durch deinen (Grynaeus) Antrieb geschehen, man schuldet es also allein deiner Liebe gegen die schönen Künste. Wenn ferner die Musikbeflissenen irgend welchen Nutzen hiervon haben werden, wenn Xistus Theodoricus, dieses Gesanges herrlicher Schöpfer und Künstler, nachdem die früher berühmten (Gesänge) geschlagen sind, in jedermanns Munde höheren Ruhm geniefsen wird, so möchten wir hier mit Recht weilen, wenn es nicht lächerlich wäre, den durch seinen ureignen Geschmack beliebten Mann mit Epheu zu schmücken.“ Und weiter hin: „Wir wissen hier jedoch sehr wohl, dass Xistus diese Schöpfung seines glücklichen Geistes — zu Strafsburg entstanden — zu Willen und auf Antrieb des Johann Rudolphingus, eines in allen Punkten vollkommenen Mannes und des höchsten Beschützers aller Musiksänger (musicae candidatorum), einst herausgegeben hat, weshalb Jemand meinen könnte, diese Dedication (an Grynaeus) geschehe zu Unrecht jenes (ich meine Rudolphing), welchen auch wir wegen seines besonderen Wohlwollens gegen alle Pfleger der schönen Künste ein-

müthig hochachten und verehren, und dass darum (das Buch) unter jenes Namen hätte veröffentlicht werden müssen; dieses (des Jemand) Meinung wollen wir damit genug thuen, dass es am wenigsten unsere Sache ist, uns zu bemühen, Jemandes Gutthaten oder Ehre zu mindern; es hat Rudolphingus vom Xistus, was sein ist und was ihm auch von uns unverletzt und unberührt gelassen werden wird; rücksichtlich der Mühe und des Fleifses unserer Officin, welche hier hinzukam, wollten wir jedoch, dass sie (die Dedication) an Dich gehe" u. s. f.

NOVVM AC INSIGNE | OPVS MVSICVM TRI- | GINTA SEX ANTIPHONARVM. | PER SYXTVM DIETERICH MVSICVM CONSTANTI- | ENSEM COMPOSITVM, ET DEDICATVM CELE- | BERRIMAE ECCLESIAE AC SCHOLAE | VITEBERGENSI. | TENOR | Vitebergae impressum, per G. R. Mense Martio M.D.XLI. |

4 Stb. in kl. quer 4°. Exemplare: kgl. Bibl. in Berlin und Rathsschulbibliothek in Zwickau. Tenor, Dedication: Ecclesiae et scholae Vitebergensi, profitenti Christi doctrinam, Sixtus Dieterich, Musicus Constantiensis S. D., gezeichnet: Vitebergae Calendis Januarii. Anno 1541.

Die übrigen 3 Stb.: DISCANTVS | ANTIPHONARVM | DOMINICALIVM ET | FERIALIVN. Ebenso Altus und Bassus. Am Ende ein Kranz mit einem Wappen.

Tenor signirt: A 1—4 bis G 1—4. Discant aa bis ff. Alt a bis g. Bass AA bis FF 1—6.

Der Drucker ist Georg Rhaw.

NOVVM OPVS | MVSICVM. | TRES TOMOS SACRORVM | HYMNORVM CONTINENS NVNC PRI- | mum ab eximio huius aetatis Symphonista SIXTO | DIETRICH Augustano composi- | tum, & typis excusum. |

VITEBERGAE apud GEORGIVM Rhau. 1545.

4 Stb. in kl. quer 4°. Rathsschulbibliothek in Zwickau und Universitäts-Bibl. in Jena. Titelblatt im Tenorbuch mit Arabesken umgeben und unten drei Portraits: links M. Luther, dann Joh. Friedrich, Churfürst ven Sachsen und rechts Ph. Melanton.

Die anderen 3 Stb., Titelblatt:

DISCANTVS | HYMNORVM. SIXTI DIET. | M.D.XLV. | respective ALTVS und BASSVS, umgeben von 4 Medaillons mit Abbildungen: Ochse, Adler, Löwe, Engel und darüber das Crucifix.

Im Tenor die Dedication an Melchior Cling, Dr. beider Rechte, „Musicae ac Musicorum favori summo", seinem Patron von

Sixtus Dietrich gewidmet. 4 Seiten lang, gez. Constantia, 5. Octob. 1544. Inhalt derselben ganz allgemein. Hierauf folgt der Index, dann ein Gedicht an die Musik, mit Hinweisung auf Sixt Dietrich und links eine Abbildung einer damals modern gekleideten Dame mit der Guitarre im Arm.

Darauf folgt: Typographos ad studiosos musicae. Inhalt unwichtig.

Auf Bogen B beginnt die Musik. (Das vorhergehende nimmt 6 Bll. ein.)

Tom. I. enthält No. 1—42. Tom. II. No. 43—89. Tom. III. No. 90—122. Die anderen Stb. enth. nur die Musik, den oben erwähnten Titel und am Ende die Druckfirma:

Wittembergae apud Ge- | orgium Rhaw Musi- | cae Typographum. |

Index zu den 3 Theilen (Hymnen.)

A solis ortus cardine	5
(Seiten nicht paginirt, Gesänge numerirt.)	
Audi benigne conditor	19
Ad coenam agni prouidi	33
Accende lumen sensibus	41
Amatorem pauperitatis	62
Alma Christi cum doctrina	66
Alma lux syderum	69
Aue Catharina	81
Aurem benignam protinus	104
Aeterne rerum conditor	112
Beata nobis gaudia	47
Bernhardus Doctor inclytus	119
Conditor alme syderum	1
Cantemus cuncti melodum	14
Christe qui lux es & dies	17
Clarum decus jejunij	20
Crux fidelis inter omnes	28
Chorus novae Hierusalem	36
Conscendit jubilans laetus	37
Clamat anus cum jubilo	52
Clara dei gaudia	54
Christe Sanctorum, decus Angelus	67
Christe Sanct., Alius Tenor	68
Christe tuis dans famulis	73
Christe cunctorum	111
Dies absoluti praetereunt	15
Deus Creator omnium	94
Defensor noster aspice	18
Deus tuorum militum	105
Deo patri sit gloria	92
Da cuncta Christe gaudia	106
Deus Creator omnium	103
Ex more docti mystico	16
Eia fraterculi fide repleti	84
Exultet aula coelica	86
Exultet coelum laudibus	101
Foelix mater Constantia	61
Fit porta Christi peruia	25
Gloria laus et honor	26
Gaude ciuitas Augusta	56
Gaude visceribus mater	63
Grateletur Ecclesia	85
Gaude mater Ecclesia	88
Hymnum Deo vox jocunda	76
Haec dies celeberrima	89
Hymnum dicamus	117
Ibant Magi quam viderant stellam	11
Jesu quadragenariae	21
Inventor rutili	29
Jesu nostra redemptio	39
Jesu Christe auctor vitae	53

Aufserdem besitzt die kgl. Bibl. in Berlin und Staatsbibliothek in München noch ein Quartblatt (starkes Papier), auf dem ein Canon,

einstimmig, Laudate dominum, auf 5 Zeilen notirt ist, der in vierfacher Weise aufgelöst werden kann. Rund um das Blatt ist der Autor, Herausgeber (Sigism. Salminger), Drucker (Phil. Ulhardus) und die Stadt (Augustae Vindelicorum 1547) verzeichnet.

Eckel (Matthias) ist nur durch wenige deutsche und lateinische Gesänge bekannt, die sich in Sammelwerken von 1536—1544 befinden. Ambros nennt ihn einen braven Meister. Seine vier im Ott sich befindenden Lieder (No. 13, 32, 101 und 110) sind so echte Vertreter des deutsch Volksthümlichen, und zeichnen sich durch Innigkeit, Gemüthlichkeit und derben Humor aus. Dass er aber auch ein Meister alter Kontrapunktik war, beweist das Lied No. 110 „Ich armer Mann, was hab ich than“, dessen 2. Discant die alte Volksmelodie „O du armer Judas, was hast du gethan“, und der Tenor 2 gleichsam den Refrain zum Hauptgedichte singt: „Hastu mich genommen, su musstu mich han.“ Wie zum Spott wird dies dem armen Manne fortwährend zugerufen. Trotz dem gleichzeitigen Zusammenführen von 3 Melodieen, sind doch die übrigen 3 Stimmen nicht als Füllstimmen behandelt, die ohne Sinn und Zusammenhang herauf- und herunterhüpfen, sondern nehmen lebhaften Antheil an den Motiven der Tenor-Melodie.

Gombert (Nicolas) aus Brügge, wie auf dem Titel der 1540 bei Girolamo Scotto in Venedig gedruckten Motetten steht, war ein Schüler Josquin de Près, wie Herm. Finck ihn bezeichnet „Josquini piae memoriae discipulus“[1]) und in der Kapelle Kaiser Karls V. angestellt als „musicus imperatorius“; ob dies das Amt des Kapellmeisters war, oder damit ein anderes Amt bezeichnet wurde, ist schwer festzustellen. So hiefs z. B. 1536 Arnold von Bruck „rector capellae, cantorum praeses“; Bischof Georg von Slatkonia heifst „Georgius ordinat, Augusti Cantor, Rectorque Capellae Austriacae“ und auf dessen Grabstein in der Stephanskirche zu Wien (er starb 1527) liest man: divi Maximiliani Caesaris Augustissimi a Consilio, Archimusicusque“[2]) Petrus Moessanus oder Massenus nennt sich 1549 „Moderatus, Regiae Romanorum a sacra musica praefectus.“ Isaac dagegen heifst „Symphonista regius.“ Die ersteren waren nachweislich Kapellmeister, Isaac dagegen war es nicht. Gombert wird in Hermann Finck's theoretischem Werk als derjenige bezeichnet, der den übrigen den Weg zeigte (qui omnibus musicis ostendit viam), er muss daher nicht nur

[1]) Ambros hat sich grofsen Dank erworben, dass er die Stelle aus Finck's theoretischem Werke in seiner Geschichte der Musik III, 299) abgedruckt hat, die über ältere Musiker und Zeitgenossen Finck's handelt.

[2]) Ambros l. c. p. 389.

der ältere, sondern auch der bedeutendste Schüler Josquin's gewesen sein. In den alten Registern der Kirche Notre-Dame in Antwerpen ist ein Chorsänger „Maitre Nicolas" genannt, Fétis glaubt, dass damit vielleicht Gombert gemeint ist; dies gewinnt noch mehr Wahrscheinlichkeit durch die ältesten Sammelwerke des 16. Jahrhunderts, wo er vielfach nur mit Nicolas angeführt ist. 1530 und 1534 ist Gombert in den Registern des Archivs des Königreich Belgien als „maitre des enfants de choeur de la chapelle de Madrid" genannt. Fétis macht darauf aufmerksam, dass das kaiserliche Haus damals drei Kapellen unterhielt: eine zu Wien, eine andere zu Madrid und die dritte zu Brüssel. Ob die Stellung in Madrid seine letzte war, wissen wir nicht, auch ist das Datum seines Todes nicht bekannt. Seine zahlreichen Werke erschienen zwischen 1529 und 1559 und befinden sich die meisten derselben in Sammelwerken, da nur wenige eigene Sammlungen bis auf uns gekommen sind (siehe Fétis Biog. univ. tom. IV, 53).

Ott nahm zwei Chansons unter No. 79 und 80 von ihm auf, die aber kein günstiges Licht auf seine musikalische Inspiration werfen; besseres weifs Ambros (l. c. 294 ff.) anzuführen, der ihn den „edeln Gombert nennt, denn einen auffallend edeln Zug hat Alles was er geschaffen."

Hellinck, Hellinc oder Helling (Lupus), meist nur Lupus genannt, ist nicht zu verwechseln mit Lupi, dessen voller Name Joannes Lupi ist. Tilman Susato in Antwerpen nennt obigen Autor sogar einmal Joannes Lupus hellingus (Missae, lib. II. 1545), lässt aber im Index der Messen den Namen Joannes wieder weg. Die alten Drucker und Verleger haben sich zwar manchen Druckfehler zu Schulden kommen lassen, doch sonst waren sie genau orientirt, da sie auch meist selbst angesehene Komponisten waren, wie obiger Susato, ferner Gardano, Scotto, Waelrand, Montanus (vom Berg), Antonio Barre, Adrian le Roy u. a. Ihre Angaben beruhen daher meist auf eigener Erfahrung und Kenntniss und sind nicht so unklar als sie uns oft erscheinen. So trennen sie obigen Lupus Hellinck von Joannes Lupi streng durch die Bezeichnung von Lupus uud Lupi. Beide Komponisten lebten zu gleicher Zeit und genossen die lebhafteste Anerkennung ihrer Zeitgenossen, daher genügte auch die kurze Bezeichnung eines oder des anderen Namens, um genau zu wissen wer gemeint sei.

Ueber Lupus Hellinck fehlen uns alle Lebensnachrichten. Die Einen halten ihn für einen Deutschen, da er viel geistliche deutsche

Kirchenlieder in Musik gesetzt hat, Andere für einen Niederländer, da er vielfach in Sammelwerken von niederländischen Drucken vorkommt. Doch ebenso erscheint er in den frühesten französischen und italienischen Druckwerken. Wir müssen diese Frage dahingestellt sein lassen, bis uns ein glücklicher Fund in den Stand setzt, dieselbe mit Sicherheit beantworten zu können. Seine zahlreichen Werke, die sich nur in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts finden, harren noch der Neuveröffentlichung, nur Winterfeld theilt in seinem evangelischen Kirchengesange (B. I, 33) ein deutsches geistliches Lied mit. Der im Ott sich befindende geistliche Gesang: „Capitan, Herr Gott Vater mein" (No. 67), ist ein prachtvoller, tief empfundener und auf breiter Basis angelegter Satz und man möchte allerdings geneigt sein, ein echt deutsches tiefinniges Gemüth in ihm zu erkennen. Noch sei erwähnt, dass ihn Hermann Finck unter die Meister seiner Zeit rechnet, also vor 1550.

Isaac (Heinrich), auch Isac, Ysac, Yzac und bei den Italienern Arrhigo Tedesco genannt, ist vor Ludwig Senfl der grösste deutsche Tonsetzer und zugleich Lehrer Senfl's gewesen. Ambros weist in seiner Geschichte der Musik (III, 380) nach, dass eine alte Tradition, die ihn Isaac von Prag nennt, nicht so von der Hand zu weisen sei, obgleich thatsächliche Beweise nicht beizubringen sind. Isaac aber einen Schüler Josquin's zu nennen, ist ein arger chronologischer Irrthum, denn beide lebten zu gleicher Zeit und hat dies bereits Fétis sehr richtig nachgewiesen. Die älteren Schriftsteller stimmen fast alle darin überein, dass Isaac ein Deutscher sei; Luscinius sagt „ex Germanis nostris Henricus Isaac", Glarian giebt ihm die Bezeichnung „germanus", nur Tschudi (siehe seine Musikbücher in der Stiftsbibliothek in St. Gallen) nennt ihn „Henricus Isaac Belga Brabantius", während er wieder von dem Italiener Fr. Grazzini, genannt Lasca, mit dem Namen Arrhigo, d. h. Heinrich, tedesco belegt wird.[1]) Die Oxforder Universitätsbibliothek besitzt ein Manuscript von 1488, welches die Musik von Isaac zu einem religiösen Drama, „San Giovanni e San Paolo" von Lorenzo de Medici gedichtet enthält und das uns auch zugleich Nachricht von seinem Aufenthalte in Florenz

[1]) Nebenbei sei hierbei bemerkt, dass zur selben Zeit als Isaac in Italien lebte auch ein Arzt und Schriftsteller Eximius Isaac in Padua 1487 mehrere medicinische Werke herausgab, welche die antiquarische Buchhandlung von A. Asher & Comp. in Berlin im Jahre 1868 für 8 Thlr. zum Verkauf anbot (Katalog LXXXV. Seite 8 No. 70).

giebt. Er war daselbst Kapellmeister an der Kirche San Giovanni und Lehrer der Kinder des Fürsten Lorenzo von Medici; wie Ambros aber noch hinzufügt: nach Ausweis des k. k. Archivs in Wien auch Geschäftsträger Maximilian I. bei Lorenzo in Florenz, wofür er einen Jahresgehalt von 150 fl. bezog. Maximilian I. wurde 1486 römischer König und 1493 deutscher Kaiser. Lorenzo dagegen regierte allein von 1478 bis 1492. Ich kenne die Functionen der römischen Könige nicht und weiſs nicht, ob sie ihre eigenen Geschäftsträger an den Höfen hatten; nach obigen Daten zu schlieſsen, muss dies jedoch der Fall gewesen sein, denn als Maximilian Kaiser wurde, lebte Lorenzo schon nicht mehr. Diese Daten sind zur ungefähren Beurtheilung von Isaac's Lebenszeit von Wichtigkeit. Fügen wir noch hinzu, dass Isaac vom Kaiser Maximilian wieder an seinen Hof nach Wien berufen wurde und dort in seiner Kapelle den Posten eines „Symphonista regis“ erhielt, dass sein Schüler Ludwig Senfl nach dem Tode Isaac's denselben Posten einnahm und denselben nach dem Ableben Kaiser Maximilian I. um 1519 verlor und ein Gnadengehalt von 50 Gulden rheinisch Provision auf Engelhardszell erhielt, so können wir Isaac's Hauptthätigkeit in die Jahre 1470—1517 verlegen. Fétis irrt, wenn er sich von der Notiz auf dem Manuscript der Münchener Staatsbibliothek (No. XXXVI in fol.), welches die Officien Isaac's enthält, die von Senfl vollendet wurden und das Datum 1531 tragen, verleiten lässt, den Tod Isaac's bis zu obiger Jahreszahl hinauszuschieben (siehe Fétis Biogr. 2. Aufl. IV, 400, Spalte 2, Anmerkung). Maximilians Todestag ist der 12. Januar 1519, und dass Senfl der Nachfolger an Isaac's Stelle war, ist zu oft und genau übereinstimmend von den Zeitgenossen beglaubigt, als dass man darin einen Zweifel setzen könnte. Isaac kann daher spätestens 1517 oder 1518 gestorben sein, denn wie lange Senfl den Posten bekleidet hat wissen wir nicht. Obige Officien erschienen erst 1550 im Druck bei Formschneider in Nürnberg (siehe Seite 10).

Isaac ist bisher (auſser bei Ambros) fälschlich mit dem Titel eines Kapellmeisters am kaiserl. Hofe belegt worden, Kapellmeister war aber zur Zeit Isaac's der Bischof Georg Slatkonia. Isaac wird auch stets in alten Druckwerken nur mit dem Titel „Musicus“ belegt und das Druckwerk „Coralis Constantini“ von 1550 nennt ihn „Henricus Isaac Musicus, Divi quondam Caesaris Maximiliani Symphonista Regis.“ Welches Amt damit verbunden war, lässt sich vorläufig noch nicht nachweisen, wahrscheinlich aber bezeichnete es den Dirigenten der Instrumentisten. Walther (im Music. Lexicon 1732) er-

klärt das Wort „Symphoniacus“ noch mit „ein Instrumentist, gall. Symphoniste“ (p. 590).

Isaac's Thätigkeit als Komponist ist so mannigfach und weist so verschiedene Stilarten auf, dass man sie, wie Ambros (III, 382) sehr treffend sagt, in eine italienische, niederländische und deutsche Gruppe scheiden kann und ihm einen sozusagen kosmopolitischen Zug geben. Seine italienischen Lieder tragen den leichten und anmuthigen Charakter der südlichen Halbinsel, auf der er eine Zeit lang gelebt hat, sie finden sich in den ersten Petrucci'schen Drucken und in der von Ambros mehrfach citirten Sammlung Basevi in Florenz (das in Oxford befindliche Manuscript, bereits oben erwähnt, ist zu wenig bekannt). Seine Motetten und Messen tragen dagegen ganz den niederländischen Charakter seiner Zeit und schliefsen sich auch in der Ausführung den Spitzfindigkeiten der niederländischen Schule an, wenn er auch verschmäht den Leser durch räthselhafte Notirung zu fixiren, wie es damals Sitte war, sondern deutlich niederschreibt was er haben will. Ein Band Messen erschien 1506 bei Petrucci in Venedig und enthält 5 Messen (siehe Titel und Beschreibung in Schmid's Octav. dei Petrucci Wien 1845 p. 84). Andere sind in Sammelwerken von Ott, Petrejus und Rhau zu finden (siehe meine Bibliographie der Sammelw. des 16. u. 17. Jahrh.) und noch 14 andere in Mss. der Münchener und Wiener Bibliotheken (siehe Ambros III, 386). Seine Motetten finden sich zerstreut von 1520 bis weit hinauf ins 16. Jahrhundert in damaligen Sammelwerken. Als echt deutscher Komponist ist er nur in den deutschen mehrstimmigen Liedern zu erkennen, die von 1512 bis 1544 in Sammelwerken erschienen und leider nur die geringe Ausbeute von 15 Liedern bieten. Ueber den Werth derselben spricht sich bereits mein geehrter Freund und Mitarbeiter Otto Kade in der Vorrede dieses Werkes aus und auch Ambros unterzieht dieselben einer ganz besonderen Beachtung (III, 387), sowie letzterer Isaac überhaupt einen vorzüglichen Platz giebt und mit Wärme und Begeisterung den alten Meister preist.

Ott hat in sein Liederwerk von 1544 zehn Lieder von Isaac aufgenommen, die sich unter No. 1, 2, 3, 14, 33, 39, 44, 45, 72 und 73 befinden und die gröfste Zahl der von ihm uns erhaltenen Lieder repräsentiren, denn aufserdem sind nur noch wenige in den Forsterschen und Petrejus'schen Sammelwerken zu finden. Das bedeutendste und ansprechenste von den bei Ott veröffentlichten ist das Lied No. 3: „Mein freund allein in aller welt.“ Ambros nennt es einen

Juwel von unschätzbarem Werth, und kommt hier alles zum Ausdruck, was im deutschen Gemüthe Zartes, Inniges und Herzliches leben mag. Diesem ist das Lied No. 73 „Ich stund an einem morgen heimlich an einem Ort“ völlig ebenbürtig. Der Text, mit der bekannten und damals sehr beliebten Melodie, ist oft und mit besonderer Vorliebe von den alten Meistern bearbeitet worden, von Senfl allein sind sieben Bearbeitungen bekannt, doch keiner erreicht diese Innigkeit und meisterhafte Abrundung als Isaac. Welchen Denkstein sich Isaac durch das Lied „Insbruck ich muss dich lassen“, gesetzt hat, ist zu bekannt, um noch ein Wort darüber zu verlieren. Die 3 Bände Coralis Constantini harren noch einer Neuveröffentlichung ehe sie uns wieder zugänglich sein werden.

Mahu (Steffan) soll Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. gewesen sein, da Giovanni Joanelli ihn in sein grofses Sammelwerk Thesaurus musici 1568 aufgenommen hat. Diese Annahme ist aber nicht ganz zuverlässig geworden, seit wir nachweisen können, dass Joanelli auch andere Komponisten, als die am kaiserlichen Hofe angestellt gewesenen in sein Werk aufgenommen hat, wie z. B. Orlandus de Lassus, der nie in kaiserlichen Diensten gestanden, sondern nur besuchsweise mit seinem Herzoge am Hofe sich aufgehalten hat. Mahu ist auch in dem Verzeichniss der Kapellmitglieder der kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien (vom Ritter von Köchel herausgegeben) nicht zu finden, doch wäre dies noch kein Grund, dass er nicht doch einst Mitglied gewesen ist, da das Verzeichniss erst mit 1543 beginnt. Wir sind daher über seine Lebensumstände gar nicht benachrichtigt und können nur mit Sicherheit bestimmen, dass er ein Deutscher war, von Hermann Finck (practica musica 1556) unter die bedeutendsten Komponisten seiner Zeit gerechnet wurde und die von ihm gedruckten Werke, die sich aber nur in Sammelwerken jener Zeit heute noch vorfinden, in die Jahre 1536 bis 1568 fallen. Letztere Jahreszahl gehört dem Joanelli'schen Druckwerk an und war Mahu wahrscheinlich schon nicht mehr unter den Lebenden, denn die übrigen Drucke fallen spätestens in das Jahr 1544.

Aufser den vier Gesängen, die in vorliegender Partitur veröffentlicht sind, hat nur von Winterfeld in Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder (Lpz. 1840 p. 119) den Satz: Ein' feste burg ist unser Gott in Partitur herausgegeben. Eine ausführliche und von Sachkenntniss zeugende Abhandlung über die Lamentationen von Mahu, hat der jüngst leider zu früh verstorbene Carl Dreher in den

Monatsheften für Musikgeschichte (Bd. VI, 56) veröffentlicht. Sehr anerkennend spricht sich aufserdem Forkel in seiner Musikgeschichte und ebenso Ambros (Gesch. d. Musik III, 389) über Mahu aus. Die im Ott uns vorliegenden vier Gesänge No. 56, 92, 95 und 98 zeichnen sich durch eine vortreffliche Arbeit und klangvolle Harmonie aus, doch ansprechender sind die beiden weltlichen Lieder im Forster I. No. 4 und V. No. 20: „Wer edel ist zu dieser frist" und „Ach hilf mich leid und senlich klag" mit dem Tenor „Von edler art auch rein und zart."[1]) Es ist bemerkenswerth, welche Gewandtheit die Alten besafsen, zwei verschiedene Melodieen in einem Satze zu verbinden, und dabei eine solche Beherrschung des Materials bewiesen, dass man den Sätzen das Künstliche nicht anmerkt, sondern ihnen einen erhöhten Ausdruck verleiht.

Da von Mahu keine eigene Sammlung seiner Werke existirt, sondern, wie schon gesagt, seine Kompositionen sich nur in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts finden, so verweise ich auf das Verzeichniss Mahu'scher Gesänge, welches sich in meiner Bibliographie befindet. In der Münchener Staatsbibliothek bewahrt man noch unter den Manuscripten der musikalischen Abtheilung (Codex XLIII) 2 Magnificat des 8. Tones zu 4 Stimmen auf, die ich nicht genauer kenne.

Müller (Johann). Ott theilt von diesem sonst ganz unbekannten Komponisten 3 Lieder mit (unter No. 12, 30 und 100), die sich zwar nicht als bedeutend hervorthun, doch immer den geschickten Tonsetzer bekunden. Forster im 3. Theil seiner Liedersammlung No. 2, bringt das Lied „Ach Gott wie wüt mein herz" mit G. Müller gezeichnet; dass derselbe identisch mit obigem sein sollte, ist nicht gut anzunehmen, auch trägt die Arbeit selbst einen anderen Charakter, wenn es auch schwer ist von einem einzigen Liede aus einen sicheren Schluss ziehen zu wollen.

Naich (Hubert oder Robert). Obgleich die beiden Vornamen auf zwei verschiedene Autoren hinweisen, da Hubert und Robert nicht auf Varianten ein und desselben Namens zurückzuführen sind, so deutet doch das Wenige, was wir über den Komponisten zu berichten wissen, darauf hin, dass trotzdem, sowohl unter Robert, als Hubert stets ein und derselbe Autor gemeint ist. Nur eine Sammlung Madrigalen ist von ihm bekannt und wird er dort Huber genannt, möglich daher, dass die Bezeichnung mit Robert nur eine Ungenauigkeit der Heraus-

[1]) Interessant ist der Vergleich mit Arnold von Bruck's fünfstimmiger Bearbeitung derselben beiden Melodieen, welche Forster gleich darauf im 5. Bande No. 22 veröffentlicht hat.

geber von Sammelwerken war. Nennt ihn doch Antonio Gardane, der berühmte venezianische Musikverleger, Drucker und Komponist mehrfach N. Ubert und erst in einer späteren Ausgabe desselben Werkes (1542 und 1543) Ubert Naich. Naich wird von Fétis unter die Belgier gerechnet und war Mitglied der „Accademia de li amici" in Rom. Von seinen Kompositionen sind aufser dem Madrigalenwerk nur wenige in Sammelwerke übergegangen (siehe meine Bibliogr.). Das Madrigal im Ott No. 87 „Rara beltà divina" bietet anfänglich wenig Anziehendes, doch entwickelt es sich nach und nach zu gröfserer Wärme und bietet hin und wieder Stellen, die Empfindung und einen gediegenen Komponisten verrathen. Da es der einzige bisher bekannt gewordene Gesang desselben ist, so lässt sich daraus noch gar kein Schluss auf die Bedeutung Naich's ziehen und muss dies einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Der Titel der Madrigalen heifst nach Schmid's Petrucci p. 118:

Madrigali di M. Hubert | Naich. | A quattro et a cinque voci, tutte cose noue, et non piu viſte | in ſtampa da perſona. Libro primo.

5 Stimmbücher. Die Widmung ist an Bindo Altoviti, dem Freunde Raphael Sanzio's und Gönner Benvenuto Cellini's gerichtet. Es muss circa 1525—1530 erschienen sein. Am Ende der „Quinta pars" liest man:

„Il fine de Madrigali di M. Hubert Naich | della Accademia de li amici | ſtampati in Roma per Antonio Blado." Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt ein Exemplar dieses seltenen Werkes.[1])

Paminger (Leonhart) zu Aschach in Oberösterreich geboren, soll im Kloster St. Nicolai zu Passau erzogen worden sein (nach Gerber) und war später an demselben Kloster als Sekretair angestellt. Er starb daselbst am 3. Mai 1567, 73 Jahre alt und war demnach 1494 geboren. Das von seinen Söhnen herausgegebene, unten näher verzeichnete Werk von 1573, giebt hierüber die bestimmteste Auskunft und alle übrigen Nachrichten, die sich in neueren Werken über Paminger vorfinden sind unrichtig oder nicht bewiesen. Die von seinem Sohne Sophonia herausgegebene Denkschrift: Epitaphia Leon. Pamingeri. Ratisbonae 1568 in 4° (nach Proske, Mus. div. IV, XXIX) kenne ich nicht. Aufser dem vierbändigen liturgischen Werke, welches das ganze Kirchenjahr umfasst, sind uns auch noch in Sammelwerken vielfach deutsche und lateinische Gesänge aufbewahrt. Auch Ott schätzte ihn und nahm schon 1537 in seine Motettensammlung zwei

[1]) Ambros' Notiz, Gesch. d. Mus. III, p. 289, Anmerkg. 2 ist ein Irrthum.

Nummern auf. In Forster's Liedersammlung befindet sich (V, 52) ein merkwürdiger Satz von Paminger, der ohne Pausen fünfstimmig und mit Pausen zehnstimmig zu singen ist, und in Schmeltzel's Quodlibet von 1544 steht unter No. 23: „Das erste Feur bewaren", ein Nachtwächterlied zu vier Stimmen, echt deutsch gemüthlich und hausbacken. Das geistliche Lied in vorliegender Partitur unter No. 69 „Ach Gott, straf mich nit im zoren dein" ist ausdrucksvoll und innig, voller Klangreiz, einfach in der Arbeit und zeugt von einer tüchtigen und geklärten Meisterhand. Die Tenor-Melodie, wahrscheinlich auch P.'s Erfindung, denn sie ist nur hier zu finden, streitet mit den besten geistlichen Liedmelodieen um den Vorrang: Innigkeit und Erhabenheit paaren sich mit der höchsten Formenvollendung. Proske (Musica divina IV, 394) theilt ein „Pater noster" zu 4 Stimmen mit, was aber wenig ansprechend ist. Alles Uebrige liegt noch in den alten Stimmbüchern begraben und harrt seiner Auferweckung. Die in Sammelwerken vorkommenden Kompositionen Paminger's sind in meiner Bibliographie verzeichnet und die schon oben erwähnte Motetten Sammlung trägt den Titel:

PRIMVS TOMVS ECCLE- | SIASTICARVM CANTIONVM, QVATVOR, QVIN- | QVE, SEX, ET PLVRIVM VOCVM, A PRIMA DOMINICA AD- | VENTVS, VSQVE AD PASSIONEM DOMINI ET SALVA- | TORIS NOSTRI JESV CHRISTI, | PER | LEONARTVM PAMINGERVM ASCHAVIEN- | ſem Auſtriacum, Olim Patauij Bauariae ad D. Nicolaum Secretarium, | Muſicum clariſſimum, compoſitarum. | DISCANTVS | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO | Caeſareae Maie. ad omnes ſex. || Noribergae. | in officina Theodorici | Gerlazeni. | M.D.LXXIII. |

In kl. quer 4⁰ Discantbuch [k. Bibl. Berlin] 245 pp. enth. die Motetten zu 26 Festen. Die übrigen Stb. sind mir unbekannt. Gymnasialbibl. in Heilbronn besitzt alle 4 Theile in 23 Stb. und die Landesbibl. in Kassel den 1.—3. Theil in 6 Stb. Auſser von Leonart befinden sich 7 Nummern von seinen Söhnen Balthesar, Sophonia und Sigismund darin.

Die Rückseite des Titelblattes enthält das Portrait P.'s mit der Unterschrift: gestorben 1567 am 3. Mai, 73 Jahr alt.

Der 2. Theil enthält: A Passione Domini etc. usque ad Dominicam post festum S. Trinitatis. Noribg. 1573.

Der 3. Theil: A prima Dominica post festum S. Trinitatis usque ad primam Dominicam Adventus etc. Norimbergae, in officina typo-

graphica Katharinae Theodorici Gerlachii relictae Viduae, et Haeredum Joannis Montani. 1576. (Nach Proske.)

Vom 4. Theil liegen mir 5 Stb. vor (kgl. Bibl. Berlin):

QVARTVS TOMVS CAN- | TIONVM ECCLESIASTICARVM, QVATVOR, QVIN- | QVE, ET SEX VOCVM. | Continens | 1. Psalmos. | 2. Singulorum Tonorum, & eorundem differentiarum (quam contrapun- | ctum vocant) Psalmodiam. | 3. Aliquot pias preces, & sacrae scripturae sententias. | Autore | . . . A. Austriaco, olim | Patauij, in finibus Bauariae, ad S. Nicolaum Secretario. | Musico clariss. | Tenor. || Noribergae. | in officina typographica Nicolai Knorren. | Anno M.D.LXXX. |

In kl. quer 4° Tenor: Dedic. an den Senat von Nürnberg. Portrait P.'s. Enth. 150 und 25 Nummern, darunter 14 Kompositionen von seinen Söhnen.

Reytter (Oswalt). Aufser den drei Liedern, die Ott unter Nr. 8, 26 und 53 mittheilt, ist dieser Komponist völlig unbekannt. Viel Embter und gar wenig blech (No. 53) ist trocken und ungeniefsbar, doch desto lieblicher und inniger, echte Knospen deutscher Kunst, sind die beiden anderen Lieder: „Es liegt ein haus im Oberlant“ und „Ich dienet eim Herren drei ganze Jar.“

Richafort (Jean) ein Schüler Josquin des Près und von Geburt ein Niederländer, der von 1543 bis 47 Kapellmeister an der Kirche Saint-Gilles in Brüssel war. Er gehörte zu den anerkanntesten Meistern dieser Zeit, dessen Werke weit und breit geschätzt werden. Auch Glarean nahm eine Komposition von ihm in sein Dodecachord als Musterbeispiel auf. Seine Werke sind nur in Sammelwerken damaliger Zeit zu finden und bestehen in Messen, Motetten und Chansons (siehe Ambros Gesch. der Mus. III, 286, Fétis biogr. univ. VII, 245 und meine Bibliographie).

Das von Ott aufgenommene Chanson unter No. 78 ist ein fein empfundener und sorgfältig ausgearbeiteter Satz, der uns den Meister in seiner ganzen Vollendung zeigt.

Senfl (Ludwig) der Schweizer, wie er sich selbst unterschreibt. Sein Name ist in mannigfachen Varianten zu finden; er selbst schreibt sich in den Jahren 1532—1538 Sennffl, also in der damals beliebten Verdoppelung der Consonanten, in Drucken damaliger Zeit dagegen Senfel, Senffel, Senfl und mit lateinischer Endung Senflius. Ueber Senfl's Künstlerthätigkeit und besonders seine Bedeutung für das deutsche Lied, ist bereits in der Einleitung ausführlich gesprochen, und habe ich mir daher hier die Aufgabe gestellt, nur über sein äufseres Leben zu berichten und seine Druckwerke zu verzeichnen.

Um zu voller Klarheit über ersteres zu gelangen, habe ich keine Mühe und Kosten gescheut.

Es galt die bisherigen Nachrichten zu prüfen und mit authentischen Beweisen zu belegen, die nicht stichhaltigen auszuscheiden, Vorurtheile zu bekämpfen und Zusammenhang in den Lebenslauf dieses grofsen Künstlers zu bringen. Schon über seinen Geburtsort liegen uns drei verschiedene Angaben von Zeitgenossen vor. Conrad Peutinger (Liber selectarum cantionum 1520) nennt Augusta Rauracorum, deutsch: Basel-Augst, ein Dorf in der Schweiz als Geburtsort. Simon Minervius (Varia carminum 1534) bezeichnet Senfl als Baselianer und Glarean (Dodecachord 1547) nennt ihn sogar einen Züricher (Tigurinus) und setzt hinzu „civis noster.“ Prüfen wir die Quellen genauer, so ist es nicht schwer die flüchtigen Angaben von den gewissenhaften zu scheiden. Zürich ist längst als Ungenauigkeit Glarean's bei Seite geschoben, dafür wurde an Basel aber desto fester gehalten, denn, wie noch P. Anselm Schubiger in seiner neuesten Schrift: die Pflege des Kirchengesanges in der Schweiz (Einsiedeln bei Benziger, 1873 p. 34) sagt, nennt Senfl selbst in einem an Barth. Schenk gerichteten Briefe Basel als seine Vaterstadt, wo er auch den ersten Gesangunterricht empfangen habe. Der Brief ist aber weder von Senfl, noch ist es überhaupt ein Brief, sondern die oben bereits erwähnte Dedication zu den Horazischen Oden von Minervius an Bartholomaeus Schrenck (nicht Schenk) gerichtet, unterzeichnet: „Monachio.“ Die Dedication von 14 Seiten liegt in ihrem genauen Wortlaute vor mir, und habe ich mich sehr bemüht auch nur eine Andeutung darüber zu finden, dass Senfl in Basel irgend welchen Unterricht genossen habe. Seite 8, letzte Zeile und Seite 9, erste Zeile ist über Senfl folgendes, in Klammer gesetzt, gesagt: „significabat autem Ludouicum meum Senflium Basiliensem, quem uulgo Heluetium“, sonst handelt die Dedication über die verschiedenen Kompositionen der Horazischen Oden und ist besonders Petrus Tritonius Athesinum als erster Komponist derselben gepriesen (sie erschienen im Druck 1507), über den es dort Seite 7 in deutscher Uebersetzung heifst: Als derselbe (Tritonius), noch Jüngling, zu Ingolstadt den Musikübungen unter Führung und Leitung des Conrad Celtes, des ersten Mannes und elegantesten Poeten in Deutschland oblag, verfasste er auf die Verse von 19 Horazischen Gedichten Melodieen, welche er täglich seinen Comilitonen gegen Ende der Horazstunde, den damals Celtes mit grofsem Ruhm erkläıte, gleichsam als Ermunterung zu singen vorschlug. Seite 8 dagegen

findet sich folgende wichtige Stelle über Senfl, dort heifst es: Es ist Jemand an des göttlichen Maximilian Hof von Klein auf als Schüler des Isaac's erzogen, (Est in Diui Maximiliani | aula à teneris eductus Isaa (sic?) disapulus, (sic?) cujus indoles, nisi me omnia fallunt) des Anlage, wenn mich nicht alles täuscht, etwas herrliches verspricht (er meinte aber den Ludovicus Senfl, den Baseler, welchen sie gewöhnlich den Schweizer nennen) [NB. der lateinische Wortlaut dieses Eingeklammerten ist bereits oben mitgetheilt] von diesem habe ich früher diesen vorzüglichen Theil meiner Thätigkeit übernommen. Dieses Wort meines Freundes (NB. es muss also dies ein Ausspruch von Tritonius sein) wie ein Orakel festhaltend, begann ich von da an den Senfl, obwohl er mir noch nicht von Angesicht bekannt war, zu lieben. Und Seite 9 unten (Hic denuo memor) heifst es: Hier von neuem eingedenk der Rede und des Urtheils des Aelteren (cf. des früheren Petrus?) habe ich nicht mehr gezaudert, von Ludovicus zu erreichen, dies meinen Bitten, seinem Ruhme, meinem Drängen, mir zu Gefallen und zum Beweise unserer Freundschaft nachzugeben, dass er die horazischen Harmonieen zuerst von allen, welche einen Namen von dieser Beschäftigung haben, die ausgezeichneten Melodieen (um mit Pollio zu reden) komponirte, wodurch sowohl wir selbst, wenn wir zusammen wären, als andere durch uns etwas besäfsen, worin ihre durch schwerere Aufgaben ermüdeten Geister ermunterten. Dies hat der sich um mich sehr bekümmernde Mann sehr gern mir zugegeben und hat auf Horaz und anderer Dichter Oden, wie ich angab, Melodieen in so passenden, so angeschmiegten und so süfsen Tönen geschaffen, dass er den Beifall aller erhielt, welche sie sehen und hören durften. Denn wenn, obwohl Ludovicus in Betreff anderer Belobung der Musik hinter Niemand jetzt — ich will dies ohne Neid gesagt wissen — zurücksteht, so hat er doch gewissermafsen das für sich voraus, dass er, gleichwie ein ausgezeichneter Dichter, sowohl seinen Worten Bewegung als den Gemüthern der Hörer Erregung durch seine Töne einhaucht, indem er das Erhabene stolz, das Mäfsige sanft, das Angenehme süfs, das Traurige wehmüthig ausdrückt und modulirt und seine Kunst überhaupt mit den Affekten übereinstimmt. Gerade dies kann man bei allen seinen geistigen Arbeiten finden und auch deutlich bemerken in den Symphonieen, welche er nach dem mit seiner Hand ausgearbeiteten sehr eleganten Original, mit meinem Namen bezeichnet, so verdedicirte, dass er sich kein einziges Exemplar reservirte. Noch wird Seite 9 oben gesagt, dass ihn (Senfl) der Herzog

Wilhelm von Bayern in seine Kapelle aufnahm. Das Datum ist nicht angegeben.

Es bleibt nun noch die Angabe Peutinger's zu prüfen übrig. Wie bekannt, hatte 1519 Senfl seinen Posten am kaiserl. Hofe durch den Tod Maximilian I. verloren († 12. Januar 1519) und erhielt, wie Ambros in Hauschild's Beiträgen (1529, Anhang S. 105 No. 832) gefunden hat, vom Kaiser Karl V. einen Gnadengehalt von fünfzig Gulden rheinisch Provision auf Engelhartszell (einer Station an der Donau in Oberösterreich). Die Urkunde ist datirt: Augsburg 19. Februar 1520. Senfl war somit aller Amtsthätigkeit enthoben und nahm gewiss mit Freuden das Anerbieten Grimm und Wyrsung's (die in Augsburg eine Druckerei besafsen) an, das Manuscript zu dem von ihnen beabsichtigten grofsartigen Sammelwerke: Liber selectarum cantionum herzustellen. Wie Peutinger im Nachworte zu dem Druckwerke sagt, hat Senfl die Gesänge aus der kaiserlichen Musiksammlung entnommen und sie, wie er sich ausdrückt, mit der gröfsten Sorgfalt ausgesucht. Peutinger wird daher, so gut wie er überall unterrichtet ist, selbst in lebhaftem Verkehr mit Senfl gestanden haben, und wenn er daher das kleine unscheinbare Dorf Baselaugst als Vaterstadt Senfl's bezeichnet, dies von Senfl selbst erfahren haben.

Nun behauptet aber unser verehrter Historiker, Herr P. Schubiger, dass das jetzige Basel die Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem lateinischen Namen „Augusta Rauracorum" bezeichneten. Ich wandte mich, um hierüber Gewissheit zu erlangen, an den Archivar der öffentlichen Kunstsammlung Herrn Ed. His in Basel und derselbe theilte mir mit, dass es seinen und des Bibliothekars der Universitäts-Bibliothek in Basel, Herrn Dr. L. Sieber, Bemühungen nur gelungen sei ein einziges gedrucktes Buch von 1556 aufzufinden, welches Basel mit obigem lateinischen Wortlaut bezeichnet, sonst ist stets Basilea Rauracorum zu finden und zwar fügte er hinzu, dass man sich in dieser Zeit viel mit der alten Römerstadt beschäftigte. Allerdings wurde von einigen Gelehrten Basel mit Augusta Rauracorum bezeichnet, doch war diese Benennung nur sehr vereinzelt. Herr His forschte aber weiter und durchsuchte die Raths- und Gerichtsarchive des 15. und 16. Jahrhunderts, ist aber nirgends auch nur dem Namen Senfl begegnet, dagegen fanden sich in älteren Urkunden aus den Jahren 1289 bis 1298 vier Documente, welche von einem Peter Senftli handeln. Die Zeitlücke bis zum Ende des 15. Jahrhunderts ist aber zu grofs, als dass man diesen Peter mit dem Musiker Ludwig in Verbindung setzen könnte. Ob daher letzterer aus dem Dorfe Augst ge-

bürtig sei, ist kaum mehr zu ermitteln, da in Dörfern keine alten Register und Urkunden anzutreffen sind. Das Zehntenbuch des Bezirks, zu welchem Augst gehört, enthält den Namen Senfl nicht. Dies der Bericht Herrn His' in Basel, der weder für Basel noch Baselaugst irgend einen festen Anhaltepunkt giebt. Ein Moment möchte ich aber noch anführen, was gegen Basel entschieden spricht. Senfl unterzeichnete sich stets mit: „genannt der Schweitzer." Wäre Senfl nicht aus dem kleinen Dörfchen Augst, sondern aus Basel gebürtig, so hätte er gewiss nicht „der Schweitzer", sondern „aus Basel" sich gezeichnet, wie es die übrigen Komponisten seiner Zeit mit Vorliebe thaten, denn Basel war doch zu seiner Zeit eine respectable Stadt.

Senfl genoss also von Klein auf, wie Minervius oben berichtet, den Unterricht Heinrich Isaac's in Wien und da Isaac wohl erst gegen 1490 oder 1493 aus Italien vom Kaiser Maximilian I. nach Wien berufen wurde, so kann auch erst von da ab Senfl den Unterricht Isaac's genossen haben. Senfl wird eine gute Discantstimme gehabt (selbst in München war er zeitlebens Vorsänger) und sich im 8. bis 10. Jahr seines Lebens befunden haben, so dass er demnach zwischen 1480 und 1483 geboren ist. Als Isaac daher gegen 1518 starb und Senfl der Nachfolger im Amte seines Lehrers wurde, wie die Dedication zum „Liber selectarum cantionum" 1520 berichtet, so stand er in seinem 28. oder 30. Jahre. Isaac wird bezeichnet mit „Symphonista regis" (siehe vorher die Biographie Isaac's) und auch Senfl wird nie anders als mit dem einfachen Beinamen „Musicus" erwähnt. Musico Senflio sagt Peutinger 1520. Bereits um 1526 (ein früheres Jahr ist nicht bekannt) hatte ihn der Herzog Wilhelm von Bayern für seine Kapelle gewonnen, wie ein auf uns gekommener Titel berichtet (das Werk selbst habe ich bis jetzt nirgends gefunden und weder Ambros noch Schubiger theilen mehr als den Titel mit) und wird er dort „Musicus intonator", also Vorsänger genannt. Der Titel des Werkes lautet nach Schubiger: Quinque salutationes D. N. Jesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domini Wilhelmi etc. commissione a Ludovico Senflio ejusdem illust. D. musico intonatore humilimo excusae dicataeque summis et studio ac obedientia. Noribergae 1526 in Fol.

In München blieb er bis zu seinem Lebensende, was gewöhnlich ins Jahr 1557 angesetzt wird, doch scheint dies nicht richtig zu sein, denn Georg Forster, der Nürnberger Arzt und bekannte Herausgeber der fünftheiligen Liedersammlung, sagt in der Dedication zum 5. Theil, die mit dem Datum „Nürnberg den 31. Januarij 1556" gezeichnet ist „Hab ich etliche (Lieder) und die besten aus des Herren Ludwig

Senffels seligen . . . zusammengeklaubet", und 1554 spricht David Köler in Zwickau in der Vorrede zu seinen 10 Psalmen noch von Senfl als einem Lebenden, so dass demnach das Jahr 1555 als das zutreffendste angesetzt werden muss.

Senfl unterzeichnet sich, wie schon gesagt, mit Vorliebe „der Schweitzer", ob er aber je länger als besuchsweise in der Schweiz war, möchte ich bezweifeln, denn von Kindesbeinen an aus dem Vaterhause entfernt, pflegen die Familienbande sehr locker zu werden; dass aber Senfl gleichsam stolz darauf war, ein Schweizer zu sein, wird ihm wohl niemand verargen. In demselben Sinne ist daher wohl auch Glarean's Ausspruch „civis noster" zu verstehen.

Von Senfl's dichterischen Produkten, die auch Minervius oben erwähnt, ist nur ein einziges nachweisbar: „Lust hab ich ghabt zur Musica" (ungedruckt, Ms. k. k. Hofbibl. Wien, Partitur nebst Gedicht abgedruckt: Caecilia, Zeitschrift von Dehn 1845), doch lässt sich vermuthen, dass in seinen deutschen mehrstimmigen Liedern noch manches Gedicht von ihm herrührt.

Bereits 1520 stand Senfl auf der Höhe seines Ruhmes und können wir von da ab seine Thätigkeit als Komponist bis zu seinem Ende verfolgen. Auch die äufsere Anerkennung blieb nicht aus und aufser den begeisterten Lobpreisungen seines Genies, die ihm ein Peutinger, Minervius, Sebald Heyden u. a. in ihren Vorreden entgegen brachten, wurden auch von dem Augsburger Medailleur Hagenauer 3 in verschiedenen Jahren angefertigte Denkmünzen auf ihn geprägt; die erste trägt das Datum 1526, die zweite 1529 und die dritte ist ohne Datum. Das den Publikationen beigegebene Bild von Senfl ist nach einem schlecht ausgeführten Steindruck von Winter, der im Anfange dieses Jahrhunderts hergestellt wurde, von Hermann Katsch in München in schwarzer Kreide und gröfstem Format hergestellt und darnach photographirt worden. Nach den Beschreibungen der Portraits auf den Denkmünzen (Wellenheim 14,782) hat dort Senfl stets rund und kurz zugeschnittenes Haar, was auf das vorliegende Portrait nicht passt. Auch wurde von Sachverständigen, welche den obigen Steindruck sahen, behauptet, dass er nach einem guten Bilde hergestellt sein muss.

Eines der vorzüglichsten Denkmale hat aber Luther sich selbst und Senfl durch seinen bekannten Brief gesetzt. Obgleich derselbe oft citirt wird, glaube ich doch, dass ihn nur die Wenigsten genau kennen und so will ich ihn hier in einer von Herrn Raymund Schlecht in Eichstaett auf meine Bitte verfassten deutschen Ueber-

setzung wiedergeben. Den lateinischen Wortlaut nahm ich aus Forkel's „Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784“ (Leipzig bei Schwickert) und setze hier noch voran was Luther in seinen Tischreden über Senfl sagt:

„Anno 1539 am 17. Dec., da Dr. M. Luther die Sänger zu Gaste hatte, und etliche liebliche Muteten des Senfl's gesungen wurden, verwunderte er sich, und lobte sie sehr und sprach: Eine solche Mutete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreifsen sollte, wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen kann, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherlei, gleichwie auch in einem Leibe mancherlei Glieder sind. Aber niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, lässt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; alle wollen sie der ganze Leib sein, nicht Gliedmafsen.

Und nun der Brief Luther's an Senfl, geschrieben aus der Coburgischen Festung:

An den Musiker Ludwig Senfl.

Die Kunst verdiene allenthalben Lob. Preis der Musikkunst und Vergleich derselben mit der Theologie. Er verlangt von Senfl eine Melodie des Gesanges: In pace in idipsum. Er habe die Musik immer geliebt, und erfreue sich ihrer um so inniger, da er dem Tode nahe sei.

Gnade und Friede in Christus! Wie wohl mein Name verhasst ist, so dass ich fürchten muss, der Brief, den ich an Dich sende, könnte nicht ohne Gefahr von Dir bester Ludwig empfangen und gelesen werden, so überwindet doch die Liebe zur Musik, mit der ich Dich von meinem Gott geschmückt und begabt sehe, diese Furcht. Diese Liebe erzeugt auch die Hoffnung, dass Dir mein Dir zugehender Brief keine Gefahr bringen werde. Wer sollte selbst in der Türkei es tadeln, wenn jemand die Kunst liebt und den Künstler lobt. Ich lobe und ehre selbst Deine bayerischen Herzoge, so wenig gerade sie mir geneigt sind, wirklich mehr als die Uebrigen, weil sie die Musik so pflegen und ehren. Es ist zweifellos, dass in jenen Gemüthern, welche der Musik zugethan sind, viel Samen hoher Tugenden liege. Jene aber, welche kein Gefühl dafür haben, halte ich Blöcken und Steinen ganz ähnlich. Wir wissen ja, dass die Musik auch den bösen Geistern verhasst und unerträglich ist. Auch ist es meine vollkommene Ueberzeugung, und ich scheue mich nicht zu behaupten, dass es nach der Theologie keine Kunst giebt, die mit der Musik sich vergleichen könnte, weil sie allein nach der Theologie das wirkt, was sonst die Theologie allein bewirkt, nämlich ein ruhiges und heiteres Gemüth,

aus dem offenbaren Grunde, weil der Teufel, der Urheber drückender Sorgen und ruheloser Verwirrungen vor den Tönen der Musik fast eben so flieht, wie er flieht beim Worte Theologie. So kam es, dass die Propheten keine Kunst in dem Maſse übten, wie die Musik, indem sie ihre theologische Wissenschaft nicht auf die Geometrie, nicht auf die Arithmetik, nicht auf die Astronomie, sondern nur auf die Musik ausdehnten, so dass bei ihnen Theologie und Musik aufs Engste verbunden waren und sie die Wahrheit in Psalmen und Gesängen vortrugen. Aber wie lobe ich nun die Musik, indem ich mich bemühe auf dem Blättchen Papier einen so erhabenen Gegenstand zu zeichnen oder vielmehr zu kleksen (sudeln.) Aber meine Leidenschaft für dieselbe ist so groſs und überströmend, dass sie mich oft erfrischte und von groſsen Beschwerden befreite.

An Dich wende ich mich wieder und bitte Dich, dass Du ein Dir etwa vorräthiges Exemplar des genannten Gesanges (In pace in idipsum) für mich abschreiben und mir übersenden lassen wollest. Der Tenor dieses Gesanges hat mich von Jugend auf erfreut, und jetzt um so mehr als ich die Worte erst (an mir) erkenne. Ich habe diese Antiphon noch nicht für mehrere Stimmen komponirt gesehen; will Dir aber durch die Mühe sie zu komponiren nicht lästig fallen, sondern setze voraus, dass Du sie schon irgend einmal komponirt hast. Ich hoffe in der That, dass das Ende meines Lebens naht. Die Welt hasst mich und kann mich nicht ertragen, ebenso ekelt sie mich an und ich verachte sie. Daher habe ich nun angefangen diese Antiphon häufig zu singen, und möchte sie komponirt hören. Für den Fall, dass Du sie nicht hast, oder nicht kennst, sende ich sie Dir in Noten geschrieben, Du magst sie, wenn es Dir gefällt, selbst nach meinem Tode komponiren. Der Herr Jesus sei mit Dir in Ewigkeit, Amen. Habe Nachsicht mit meiner Kühnheit und Geschwätzigkeit. Grüſse mir ehrerbietig Deinen ganzen Musikchor.

Coburg, den 4. October 1530. Martin Luther.

Aus den bereits oben erwähnten 10 Psalmen Davids mit 4 bis 6 Stimmen, gesetzt durch David Köler von Zwickau (Leipzig 1554, 5 Stb. in kl. quer 4° Rathsschulbibliothek in Zwickau) erfahren wir, nachdem Köler obigen Brief im Vorwort seines Werkes verdeutscht wiedergegeben hat, dass Senfl hierauf Luther vorläufig den Psalm „Non moriar“ sandte und erst später den gewünschten Psalm „In pace“ und fügt Köler hinzu „wie denn dieselbigen beide geseng noch vorhanden sein (siehe näheres Monatsh. f. Musikg. VII. Jahrg.)

Wie hoch Senfl vom Markgrafen Albrecht, Herzog von Preuſsen

geschätzt und auch belohnt wurde, ersehen wir aus den wenigen uns von Senfl erhaltenen Briefen, die sich im kgl. Archive in Königsberg i. Pr. befinden. Gern hätte ich zu dem Portrait Senfl's auch seine Handschrift mitgegeben, um auch etwas gleichsam Körperliches von ihm zu besitzen, doch theilt mir Herr R. Philippi, kgl. Staatsarchivar in Königsberg mit, dass die Briefe von verschiedenen Händen geschrieben sind und sich nicht entscheiden lässt, ob überhaupt eine und welche Senfl's Handschrift ist. Vier von den Briefen sind zwar bereits von Herrn Moritz Fürstenau in der Allgemeinen musikalischen Zeitung in Leipzig im Jahre 1863 Seite 564 u. f. veröffentlicht, doch ist wohl hier der Ort, um Alles über Senfl zusammen zu haben, sie nochmals und zwar diplomatisch genau wiederzugeben.

I.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und herrn Herrn Albrechten Marggraven zu Brandenburg Hertzog in Preiſſen Hertzog etc. meinem genedigisten herrn.

Durchleuchtiger Hochgeborner Genedigiſter Furst und herr. Mir zweiffelt gar nit E. F. G. [Euer Fürstliche Gnaden] tragen genedigs wiſſen, das ich auff derſelben zuſchreiben verſchiner Jar etlich Motetten und geſang zu undertenigem gefallen in ſechs eingepunten ſwartzen piechln (Büchern) überantwurten hab laſſen. Dagegen mir in namen E. F. G. durch Michln Spilberger dazumall derselben Canntzler ain erung mit zweundzwaintzigkh ellen preiſſischen tamaſt zugeſagt. Wiewoll mir derſelb biſher nit geantwurt worden iſt, aber wie ich gedenkh nit E. F. G., sunder der nachläſſigen schuld, denen ſollichs zu thuen bevolhen worden iſt. Wie dann E. F. G. das ab hiebeyliegendem ſendbrieff von ermelten Spilberger aufgangen genediglichen zu vernemen haben. Iſt demnach an E. F. G. mein underthenig Bitt, den erſten bevelch des tamaſts widerumben zu erneuern, und damit aber E. F. G. in gnaden vernemen, das ich derselben noch nit gar vergeſſen hab, so ſchickh ich E. F. G. hiemit ain claine muſic mit dem erpieten, was ich guets neus uberkome, E. F. G. nimer damit zu vergeſſen, ſunder pald mer etwas zu ſchickhen. Und ob mir E. F. G. zu gnaden was zuſchickhen wollten, iſt mein underthenig Beger (Begehr) mir daſſelb E. F. G. Cantzler zu Annoltzpach Jorgen Vogler zu antwurten bevelhen, Alda es mir gewiſlich zugeſtellt wirdet. Das erpeut ich mich umb E. F. G. in aller underthenigkait zu verdienen, dem ich mich alls meinem genedigiſten herrn in un-

derthenigkait hevelhen thue. Datum München den erften Augufti Anno etc. XXXII^do.

E. F. G.

Undertheniger Ludwig Sennffl genannt Sweitzer Furftlicher Componift zu München.

II.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und Herren, Herren Albrechten, Marggrafen zu Brandenburg in Preuffen Herzogen etc. Meinem Genadigsten Herren

— — Genadiger Herr, von E. F. G. ift mir ein fchreiben fampt dreien Tenoren und Texten vor langer Zeyt uberantwort worden, Darinn ich E. F. G. gnedigen willen ainer Furstlichen vereerung underthenigklich vernomen, aber nachmalen gemelte Furstliche vereerung und schankung durch den hochgelerten Herren Doctor Joann Apel[1]) aufs E. F. G. hayssen mit hochsten Freiden vernomen, Nemblichen dergestallt, das gedachter Doctor Apel mir von wegen und in Namen E. F. G. durch Herren Hieronimus Bomgartner, Burgern und des Rats zu Nueremberg hat laffen antwurten geen Munchen Ein schone zwifache vergulte schewren (Becher) aufs pefft gemacht auf Funfftzig gulden Rh. und auf paiden poden E. F. G. und derselben gemahel, meiner gnedigsten Frawen Klainat und wappen, dabey auch Funfftzig gulden Rein. an gellt und gueter Muntz. Der Furstlichen hohen gaben und groffer Vererung sag Ich sambt meiner lieben hauffrawen hochften und underthenigften Dankh, Erkenn mich auch pillich, das Ich folch Furftliche gab weder mit vor an E. F. G. gefannter, noch ytziger hiemit gefanter Music lang nit verdienen kan, Wiewol Ich E. F. G. des hochtrefflichen verftands wol erkenn, E. F. G. werden meinen klainen underthenigen vleys und willen dafur gnedigklich annemen und die Musicam, fo Ich yetz E. F. G. uberfende, in gnedigem willen emphahen. Es seind E. F. G. drey gefannt Tenores mit vier stimben gesetzt, dabey uberfende Ich auch ein klaine dankhfagung umb E. F. G. furftliche vereerung mit Sex ftimen gefetzt und intitulirt alfo, Quid retribuam domino pro omnibus quae retribuit mihi: Calicem salutaris accipiam, et nomen domini invocabo. Darzu fchickh Ich E. F. G. zwen pfallm, ainen mit

[1]) Ein Geschäftsfreund Senfl's in Königsberg.

vieren, Deus in adiutorium meum intende, Den andern mit Funffen, De profundis clamavi ad te, Domine, Dabey ist an E. F. G. mein underthenigist hochst pitt, welle solch klaine und schlechte Musica von mir in gnaden annemen, dabey auch Ich der Hoffnung bin, sofern die Musica E. F. G. gefalln, E. F. G. werde mit der Zeit mir mer arbait in allen gnaden zusenden, dabey gnedigen bericht anzaigen, wie Ich kunftige Musica, so mir zugesant wirt, machen, auch auf was Monier E. F. G. dieselben gern hetten, Will Ich underthenigsts vleyss so vil mir von got verlichen, in allem dem mir von E. F. G. zugesannt verrichten, E. F. G. mich hiemit sambt meinem gemahel, die solcher furstlichen vererung sonder gefallen tregt, underthenigist bevelhend. Wir wellen auch paide gegen got den almechtigen mit unserm armen gepet umb E. E. G. und derselben hochloblichen gemahl, unser gnedigiste Frawen, geflissen sein umb deren langleben und gluckselig Regiment taeglich zu pitten. Datum Munchen afftermontag nach Margarethe im fünffunddreyssigisten Jar.

E. F. G.
Underthenigister gehorsamister
Ludwig Sennffl.
genant Schweytzer.

III.

(An Georg Schultheis.)

Mir ist vor Jars Zeit von Meinem Gnedigsten Herrn Hertzogen In Preyssen, zu komen Etlich Tenores vnd Text Irn F. G. zu setzen, die Ich dann Lengist gefertigt, wais nit wem Ich dieselben vberantwurten sol, damit Sy Ir F. G. gewisslich werden, vnd ist mir Ein besonder Schwer. Ir F. G. mochten mainen, Ich hets nit gemacht, Doctor Apel seliger der ist Mein factor gewesen, derhalben wollt Ich gern gewissen beschaid haben, durch wen Ich solche Music, der Ein stukh ader Sexe seind, Ir F. g. vberantwurten sol.

Ludwig Sennffl
Furstlicher Componist
zu Munchen.

IV.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und Herrn Herren Albrechten Marggraven zu Brandenburg, in Preyssen Hertzog etc. Meinem genedigisten Herren

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst Genadiger herr. E. F. G. seien mein underthenig gehorsam willige Dienst zuvor berait. Ge-

nadiger Furſt und herr. Ich mochte bei E. F. G. nicht on urſach der undankparhait und Nachlaſſigheit geſchetz werden, weil Ich also langſam auf E. F. G. zugeſannte Music und Tenores mein underthenig dinſt und arbait bei mir biszhere hab ingehalten. Dann Ich nach abschaidn doctors Apells ſeligen gemellte E. F. G. Muſic nicht allain vertrawn hab wellen E. F. G. zu zuſenden, Sonder Niemandt auch von meinen aigen geſelln ſehen hab wellen laſſen. Und warlich dieſelbig vor Jars friſten verfertigt, biſz Ich als heut dato E. F. G. gnedig ſchreiben von Nuremberg durch zuſenden E. F. G. diener Georgen Schultheis emphangen, welcher Schultheis mir zwentzig gulden Rh. in Muntz und meinem geſelln herren lucaſen vorm halben Jar X Fl. und yezt auch zehen von wegen E. F. G. zugeſant hat, deren Ich E. F. G. underthenigen dankh ſag. Dann eben an diſem tag durch gottes gnad mein hauſfraw (mit) einer Thochter niederkomen was, Darumb Ich dann E F. G. vererung insonderheit fur ein gluckh angenomen hab. Wann aber uberſante Music und arbait nach E. F. G. gefalln gemacht, were mir warlich ein freid, dann Ich E. F. G. fürſtliche vereerung des furstlichen vergullten trinckhgeſchirrs, auch dabei der funfftzig gulden in Muntz noch nit vergeſſen hab und bin gleich fro, das ich von E. F. G. vertroſt bin, Ich ſolle was Music Ich E F. G. zuſenden wolle, gedachtem E. F. G. dienern Georgen Schultheisz zuſenden, Des Ich auch hiemit in aller underthenighait verpetchafft überſende, undertheniger hoffnung E. F. G. werde durch ſollichen E. F. G. dienern Schultheiſen, nach E. F. G. gelegenhait mir mit der Zeit allweg Ocaſion der Music auch was E. F. G. furfellt zu machen geben, des Ich doch gern (ſo Ich yetz wider gewiſſe potſchafft mag haben) in allerunderthenigheit on verzug verfertigen will, E. F. G. mich hiemit in allerundertheniger dinſtparhait bevelhend. Dat. Munchen 23. Mai im 37 Jar.

E. F. G.
Undertheniger gehorſamer
Ludwig Sennffl
F. Componist.“

V.

Dem Achtparen vnd Erbaren Georgen Schultheis des Durchleuchtigen etc. — — in Preuſſen etc. Hertzogen etc. factor vnd diener, zu Nueremberg zu henden Meinem beſondern guten freund.

Mein gantz willig dienſt zuvor, Gunstiger lieber herr Schulltes, Ich bedankh mich hoch und vaſt Ewer vereerung den gueten val zu

den hofen, auch aller gueten gefellfchafft und Eer, fo Ir uns (als Ir zu Munchen geweft) von wegen Meines Gnedigiften herrn, herrn Albrechten in preufen etc. bewifen habet, und hiemit Schikh Ich Euch ein Copei, die Ich mit aigner handt gefchriben hab, die wellet hochgedachtem Meinem gnedigiften herrn, herrn Albrechten in preufen hertzogen etc. in Ir F. G. Selb handen antwurten, dabei Ir F. G. drei Compofition der lieder, so Ich Ir F. g. zu underthenigem gevallen Componirt hab auf die hoffweis, die herr lucafs Iren F. g. geschriben, fambt Anderer Merer Mufica hiemit fendet, dem Ir In allweg wol zu thun wiffet, bevelcht mich Iren F. G. als meinem gnedigften herren pis wills got fchier was weitters nacher kommet, herr lucas hat auch auf M . . . . lich Infonderhait, Mufic zuge . . . . mit groffer arbait beladen bin . . . . ll got vns allen fein gnad mittailen Datis Munchen den 2 Augufti Im 38. Jar der wenigern Zal,

E. williger
L. Sennffl
Componift zu
Munchen.

Das Verzeichniss der im Druck herausgegebenen Sammlungen Senfl'scher Werke ist nur klein, wie Vieles mag in den 3 Jahrhunderten verloren gegangen sein, desto mehr ist uns aber in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts aufbewahrt. Letztere findet man in meiner Bilbiographie genau verzeichnet. Von den ersteren sind die noch nicht wieder aufgefundenen 5 Salutationes (1526) kurz vorher genannt, die 8 Magnificat (1532) sind bereits Seite 10 in der Einleitung beschrieben und aufserdem liegen mir noch zwei Werke vor:

VARIA CARMI | NVM GENERA, QVIBVS TVM | Horatius, tum alij egregij Poetae, Grçci & Latini, ueteres & recentiores | facri & prophani ufi funt, suauiffimis harmonijs cōpofita, authore | Lvdovico Senflio Helvetio, Illuftriffi- | mi Boiorum principis Guilielmi etc. | Musico primario. | Am Ende: Norimbergae apud Hieronymū Formschneidęr | Anno M.D.XXXIIII. |

4 Stb. in kl. quer 8° a 4 Bogen. Die übrigen 3 Stb. tragen nur den Namen der Stimme. 31 Nummern Dedic. Bartholomeo Schrenck Monachiae Reipub. patricio ac consulari M. Simon Minervius S. P. D. Gez. Monachio, ohne Datum.

Kgl. Staatsbibl. in München komplet. Kgl. Bibl. in Berlin nur „MEDIA VOX“ signirt A 1—8 bis D 1—8.

Aufserdem finden sich noch in den Hofheimer'schen Oden Horaz's von 1539 am Ende 9 Oden von Senfl. Ob dieselben aus den „Varia

Carminum" von 1534 entnommen sind, habe ich nicht untersuchen können. Die Hoffheimer'schen Oden sind neuerdings von Innocenz Achleitner in Salzburg 1868 in Partitur und Stimmen veröffentlicht (Salzburg im Selbstverlage des Herausgebers, in gr. 8°), doch hat er leider die Senfl'schen weder mit veröffentlicht noch sie überhaupt ererwähnt. Ich lasse hier Titel und Beschreibung des Werkes folgen, da beides in der Achleitner'schen Vorrede sehr mangelhaft ist.

HARMO | NIAE POETICAE PAVLI HOF- | heimeri, uiri equeſtri dignitate inſigni, ac Muſici excel- | lentis, quale ſub ipſam mortem cecinit, qualesq; ante | hac nunquam uiſae, tum uoabus (sic) humanis, tum etiam in- | ſtrumentis accommodatiſsimae. | Quibus praefixus | eſt libellus plenus doctiſſimorum uirorũ | de eodem D. Paulo teſtimonijs. | Vnà cum ſelectis ad hanc rem locis, è Poetis, ac- | commodatioribus, ſeorſim tum decantandis, | tum praelegendis. || Norimbergae apud Johan. Petreium. | Anno M.D.XXXIX. | Cum Priuilegio Caeſareae atcq; Regiae | Maieſtatis ad quinquennium. |

5 Bücher in kl. 8°. 1. Buch obiger Titel. Rücks. Dedic. dem Cardinal von Salzburg D. D. Matthaeo von Johannes Stomius. Darauf folgt eine Epistola „in laudem Domini Pauli Hoffheymeri", gez. Viennae, menſe Decembri, anno 1517. Dann 2 Gedichte an Paul Hofhaimer, hierauf wieder Prosa an H., dann 19 Gedichte und Epigramme. Dann „Ottomarus Luſcinius in opere Muſico."

Dies ist alles signirt a bis Bogen c4. Dann folgt ein neuer Titel:

Harmo- | niae poeticae Pavli Hof- | heimeri, & Ludouici Senflij, Muſicorũ praeſtantiſs. | unà cum ſelectis ad hanc rem locis, è poetis ac- | commodatioribus, ſeorſim tum decantan- | dis tum praelegendis. | Media | vox. || Norimbergae apud Johan. Petreium. |

Rückseite beginnt die Musik, signirt a—d. | Alta | vox. | aa—dd. Infima | vox. | A—D. | Svprema | vox. | AA—DD. 34 Gesg. zu 4 St. von Hofheimer und 9 von Senfl.

Die von Senfl komponirten Oden beginnen Bogen d3 verso und ist der Index dazu folgender:

Rectius vives Lycini, neque altum,
Integer vitae sceleris que purus,
Trojani belli scriptorem maxime Lolli,
Non usitata nec tenui ferar,
Hanc tua Penelope lento tibi mittit Ullysses,
Si tecum mihi chare Martialis,
O summe rerum conditor,
Collis o heliconij Cultor,
Quod non Tenarijs domus est.

Exemplare kenne ich nur auf der kgl. Bibl. in Berlin und british Museum in London, doch wird wahrscheinlich Herr Achleitner auch eins in Salzburg gefunden haben.

Die in Wien, München und Zwickau erhaltenen Manuscripte liefern noch ein reiches Material Senfl'scher Kompositionen, doch fehlt eine genauere Untersuchung und Sichtung derselben, wie weit dieselben bereits anderweitig durch den Druck bekannt sind. Ich kann mich hier vorläufig nur darauf beschränken die Quellen zu verzeichnen und eine Prüfung des Materials späterer Zeit vorbehalten.

Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt nur in einer handschriftlichen Sammlung ihrer reichen Musik-Bibliothek Werke von Senfl. Es sind dies 5 gut geschriebene Stimmbücher aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ist Senfl darin mit 19 theils deutschen, theils lateinischen und französischen Liedern vertreten (vide Caecilia, Zeitschrift B. 24, 1845 p. 120).

Die kgl. Staatsbibliothek in München dagegen weist in ihrer Manuscripten-Sammlung einen gröfseren Reichthum auf und zwar sind es hier die Codices X (Salutatio Jesu Christi, vielleicht die oben erwähnten Salutationes, die 1526 erschienen sein sollen, und aufserdem noch 11 geistliche Gesänge), Codex XII enthält 8 Gesänge von Senfl; ferner Codex XIX, XXV, XXXV, XXXVI, XXXVII (hier sind drei Messen darunter), XLVII und Codex LII (Liber vesperarum).

In der Rathsschulbibliothek in Zwickau ist Senfl auch vielfach in den wenigen dort befindlichen Mss. zu finden und habe ich darüber in den Monatsheften (Jahrgang VII) Näheres berichtet.

Auch die kgl. Landesschule in Grimma besitzt eine werthvolle Manuscripten-Sammlung, unter denen (Katalog No. LI, 3 Stb., Discantus fehlt) sich eine von Wolfgang Figulus angelegte Sammlung von Weihnachtsliedern befindet, die einige Gesänge von Senfl enthält. Bei näherer Prüfung ist uns aber diese Sammlung auch im Druck in einem vollständigen Exemplare erhalten und zwar erschien sie 1575 in „Franckfurt an der Oder bei Johan Eichhorn“ und besitzt ein Exemplar die kgl. Staatsbibliothek in München.

Eine vorzügliche Würdigung der Leistungen Senfl's als Komponist ist auch in Ambros' Geschichte der Musik, Band 3, zu finden.

Silva, Sylva (Andreas de) war nach Teofil Folengo Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Leo X. Nun giebt es aber noch einen Andreas Silvanus, mit dem Sebastian Virdung seine theoretische Abhandlung bespricht, die 1511 in der Musica getuscht sich befindet. Bogen A4 sieht man das Portrait der beiden Männer in ganzer Figur

und Seite 6 liest man: „Hie nach wirt herr Bastian (scilic. Virdung) von Andrea Siluano dem musico mit sollichen nachfolgenden worten empfangen“ und folgt darauf das Zwiegespräch (dies zugleich als Replik auf Ambros' Anmerkg. 1) III, 269). Ferner besitzen wir einige 20 Gesänge, welche theils den Namen Andreas de Silva, oder auch nur de Silva tragen, theils mit Andreas Silvanus überschrieben sind. Ein deutsches Lied davon steht im Egenolff 1535 No. 11, mit Andreas Silvanus gezeichnet, welches Forster in den 1. Theil seiner Liedersammlung No. 85 wieder aufnimmt und mit Joh. Wenk überschreibt. Forster passirt so etwas öfter und giebt daher keinen Ausschlag. Auch Schoeffer (Cantiones 1539 No. 11) zeichnet ihn nur Andreas Silva.

Der Freund Virdung's war jedenfalls ein Deutscher, denn Virdung spricht mit ihm deutsch, in damaliger Zeit gewiss ein Zeichen der deutschen Abstammung. Obiges erwähnte deutsche Lied ist sehr steif und wenig ansprechend. Doch was will ein Lied sagen? Ambros sagt: Mag de Silva welcher Nation immer angehören, in seinen Kompositionen ist er ein richtiger Niederländer. Wenn übrigens Ambros die Uebersetzung von de Silva in „von Wald“ ablehnt und damit die deutsche Herkunft desselben verneint, indem er sagt „von Wald hat in Deutschland seit den Zeiten der Schlacht im Teutoburger Walde bis auf diesen Tagen kein Mensch geheifsen“, so möchte ich hiergegen doch anführen, dass es 8 Städte, Herrschaften, Flecken und Marktflecken giebt, welche den Namen „Wald“ tragen und in Berlin ein Tischler lebt, der „Waldt“ heifst. Das lateinische Wörtchen „de“ führten doch nicht nur die Adeligen, sondern findet sich bei den Musikern damaliger Zeit sehr oft; ob sie alle geadelt sein sollten, wird sich schwer feststellen lassen. Fügen doch heute noch manche Schriftsteller den Geburtsort ihrem Namen bei und setzen das Wörtchen „von“ dazwischen. Vorläufig muss es daher dahingestellt bleiben, ob de Silva und Silvanus zwei verschiedene Männer sind und damit auch die Nationalität des Ersteren auf sich beruhen.

Das Lied im Ott No. 89 „Che sentisti madonna“ ist ein fein empfundener Satz und gehört mit zu dem Besten was die damalige Zeit aufzuweisen hat. Man prüfe nur die Stellen „che soave odir, o che gran sorte (T. 26—30) und den Schluss von Takt 35 ab. Solche empfindungsvolle Sätzchen müssen uns doch belehren, dass der musikalische Ausdruck auch den Alten die Hauptsache war und nicht die kontrapunktischen Kunststücke, wie immer noch die meisten heutigen Schriftsteller uns glauben machen wollen. Es waltet übrigens ein

eigener Unstern über den Kompositionen Silva's, denn dasselbe Madrigal „Che sentisti madonna" giebt bereits 1537 der Venetianer Ottaviano Scotto im 3. Buche Madrigale von Verdelotto unter No. 7 heraus. Da sich aber in dem Buche noch 5 andere Autoren befinden, so ist es immer möglich, dass Scotto sich irrte und Ott das Madrigal deshalb wählte, um den eigentlichen Komponisten zu Ehren zu bringen, denn in allen vier Stimmbüchern ist über dem Madrigal Andreas de Silva zu lesen.

Stoltzer, Stolzer (Thomas). Walther's Lexicon nennt ihn auch Stollerus und Stolcer. Die ältesten Nachrichten über ihn findet man in den Silesia Togata von Kunradus (nach C. J. Hoffmann's Tonkünstl. Schlesiens), in denen folgendes Epigramm steht:

Stolcerus vagulis certans Syrenibus undas
Occupat; O vestrum turba canora decus.

(Stolcer, streitend mit den zügellosen Syrenen, bemächtigt sich der Wellen. O singende Schaar, eure Ehre.)

Ferner wird er in Melch. Adami Vitas german. jureconsultorum et politicorum, unter dem Artikel Joan. Langus, p. 36 erwähnt und heifst es dort von ihm „puerorum symphoniacorum et artes discentium praeceptor fuit." Hermann Finck in seiner Practica Musica (Vitebg. 1556) zählt ihn zu den ersten Meistern seines Zeitalters. Er war aus Schweidnitz in Schlesien gebürtig. Fétis setzt hinzu „um 1490", doch kann das nur eine Muthmafsung Fétis sein, da uns jegliche Nachricht darüber fehlt. Stoltzer war um 1520 Kapellmeister am Hofe König Ludwigs von Ungarn und soll nach Fétis am 29. August 1526 gestorben sein. Woher er diesen genauen Datum hat, sagt er nicht, und möchte ich ihn so lange in Zweifel ziehen, bis authentische Beweise dafür vorliegen. Die Gründe dagegen liegen in der Veröffentlichung seiner Kompositionen und in der Wahrnehmung, dass in damaliger Zeit nur wenige Jahre nach dem Tode eines Komponisten seine Werke noch eine Beachtung in neuen Auflagen fanden. Selbst die Angesehendsten verschwinden nach kurzer Zeit und müssen den Jüngeren Platz machen, so Isaac, Senfl und später auch Lassus und Palestrina. Nur ein Einziger besiegte alle Nebenbuhler und das war Josquin de Près. Wenn wir also aus dieser Beobachtung einen Schluss ziehen wollen, so musste Stoltzer mindestens noch 1542 am Leben sein.

Stoltzer besuchte auch einst den Herzog Albrecht von Preufsen, mit dem er seit der Zeit in Verbindung und Briefwechsel geblieben ist. Er schickte 1526 dem Herzoge den von Luther verdeutschten Psalm „Noli aemulari" zum ersten Male „motettisch" gesetzt, und zwar mit der Anwendung von „Krummhörnern"; dann auch den

lateinischen Psalm: Exultabo te, den er jüngst, wie er selbst im Briefe an den Herzog Albrecht bekennt, „aus besonderer Lust an den überschönen Worten gesetzt habe.“ (Der Brief befindet sich im königl. Staatsarchive in Königsberg i. Pr. und wird in nächster Zeit in den Monatsheften veröffentlicht werden.)

Seine bis auf unsere Zeit erhaltenen Kompositionen finden sich nur in Sammelwerken und bestehen aus mehrstimmigen deutschen Liedern, mit weltlichen und geistlichen Texten und einer grofsen Anzahl lateinischer Psalmen und Hymnen, die sich in Georg Rhau's Sammelwerken von 1540 und 1542 befinden. Die deutschen Lieder stehen im Egenolff, Schoeffer, Forster und Ott. In der vorliegenden Partitur sind nur ein geistliches (No. 65) und zwei weltliche Lieder (No. 10 und No. 35) aufgenommen, aufserdem steht noch in moderner Partitur das Lied: Entlaubet ist der walde, in der Cäcilia (Zeitschrift 1846 p. 200) aus Schoeffer's und Forster's Liedersammlung von 1536 und 1539 entnommen. Alle übrigen Kompositionen harren noch der Wiedererweckung. Das geistliche Lied: König, ein Herr ob alle Reich (No. 10), schreitet kraftvoll und mächtig daher und spricht sich ein festes glaubensstarkes Gemüth darin aus. Ganz besonders der Schluss, der letzte Vers, macht einen erhabenen Eindruck. Wenn wir den Gesammteindruck der uns vorliegenden Stoltzer'schen Kompositionen (aus Forster liegen mir 7 Lieder vor) zusammenfassen, so umweht sie alle ein hoher Ernst, der selbst bei den Liebesliedern vorherrscht, wie „Entlaubet ist der walde.“ Besonders wirkungsvoll sind die einfachen Akkorde mit denen er hin und wieder den Fluss der Stimmen unterbricht. Für die modern verwöhnten Ohren ist er wenig geeignet Sympathieen zu erwecken und es gehört ein liebevolles Studium dazu, um die Schönheiten seiner Tonsätze würdigen zu können. So das Lied in vorliegender Partitur: „Ich wünsch allen frauen ehr“ und „Heimlich bin ich in treuen dein.“ In beiden Liedern kommen Härten vor, die unser Ohr nicht leicht zu fassen weifs, und wer sich vom oberflächlichen Eindruck bestimmen lässt, wird die Stoltzer'sche Muse nicht zu der seinen machen: Und doch ist es Mark und Kern was er giebt, und je länger man sich in ihn vertieft, je lieber gewinnt man ihn. (Siehe auch Ambros, Geschichte der Mus. III, 372.) Herr Otto Kade theilt mir noch folgendes mit:

Die königl. Bibliothek zu Dresden besitzt eine grofse handschriftliche Sammlung (5 Stimmbände M. B. 1270), welche folgende deutsche Kompositionen dieses fruchtbaren Tonsetzers enthält: Psalm 37. Erzürne dich nicht über die Bösen, zu 6 und 7 Stimmen in 7 Ab-

theilungen; die Tertia und Quarta Pars, 3 vocum, sind auch in Rhau's Tricinia übergegangen. Psalm 86, Herr neige deine Ohren, 6 vocum, in 3 Abtheilungen. Ferner in einer zweiten handschriftlichen Sammlung derselben Bibliothek: Psalm 16, bewahr mich Gott, 6 vocum. Die Partituren befinden sich im Besitze des obigen Herren.

Aufserdem sind auch in Mss. der Rathsschulbibl. in Zwickau noch eine grofse Anzahl Gesänge von Stoltzer zu finden, doch bedürfen sie noch der näheren Untersuchung, inwieweit sie neues Material liefern.

Verdelot, Verdelotto (Philippe). Man ist im Zweifel, welcher Nation man V. zutheilen soll. Fétis glaubt einen Belgier in ihm zu erkennen und Ambros (Geschichte der Musik III, 287) setzt ihn in die niederländisch-französische Schule. Seinen Aufenthalt hatte er, soweit wir sein Leben verfolgen können, in Italien, daraus aber den Schluss ziehen zu wollen, dass er auch dort geboren ist, wäre ganz unmotivirt. Schon 1526 erscheint sein Name in einem Sammelwerke von Jacob Junte in Rom und bis 1549 finden sich in den Sammelwerken aller Nationen seine Kompositionen zahlreich vertreten, oft vorwiegend mit seinen Werken hergestellt. Zahlreiche Aussprüche von Zeitgenossen, sogar Kunstgenossen geben uns Zeugniss, wie angesehen er war und mit wie grofsem Enthusiasmus man seine Gesänge entgegen nahm. Wenn wir den wenigen Nachrichten folgen, die uns hie und da überliefert worden sind, so war er nach Georgio Vasari (Ragionamenti sopra le inventioni da lui depinti) Kapellmeister zu Venedig[1]). Guicciardini nennt ihn einen Belgier, der um 1567 starb. Nach Cosimo Bartoli (Ragion. acad. sopra alcuni luoghi difficili di Dante, lib. III, fol. 36) lebte er zu Florenz und war ein Freund Bartoli's (Abdruck des Citats in Fétis' biogr. unv. VIII, 319). Galilei, Vater des berühmten Astronoms und ein angesehener Musiker, belegt V.'s Kompositionen in seinem Werke Fronimo mit dem Worte „eccelente.“ Wenn Fétis p. 320 sagt, die Kompositionen von diesem Künstler sind sehr selten geworden, so genügt ein Blick in meine Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, um sich vom Gegentheil zu überzeugen. Neun Sammelwerke nennen seinen Namen als bevorzugten schon auf dem Titel, und in sehr vielen anderen Drucken befindet sich ein und das andere Werk von ihm.

Ott hat drei Madrigale aufgenommen: No. 85, 86 und 88, die sich durch Klarheit und Einfachheit wesentlich von allen anderen unterscheiden. Ich möchte ihn den Mendelssohn seiner Zeit nennen.

---

[1]) Ambros sagt „Sänger an der Capelle von S. Marco in Venedig.“

Ohne den Kontrapunkt zu verschmähen, stellt er ihn doch ganz nebenbei hin und erreicht gerade dadurch eine ganz besondere Abwechslung und Steigerung der Empfindung, so dass ihm einstmals Musiker wie Laie begeistert zugethan waren. Er besafs die seltene Kunst den Zuhörer zu fesseln, ohne von demselben mehr als einen empfänglich musikalischen Sinn zu verlangen. Wie innig und empfindungsvoll sind z. B. die Schlussworte in dem Madrigal „Donna leggiadr' e bella" behandelt, wie charakteristisch ist dies immer tiefer und tiefere Sinken der Stimmen.

Wannenmacher, lateinisch Vannius (Johann) stammt aus dem Breisgau in der Schweiz und bekleidete in den Jahren 1510 bis 1530 das Amt eines Chorherrn und Cantors an St. Nikolausmünster zu Freiburg (Schweiz), wurde aber in letzterem Jahre wegen seinem Abfall vom katholischen Glauben verbannt, ging nach Deutschland und trat zu den Lutheranern über [2]). Wo er sein Leben geendigt hat ist unbekannt, doch scheint es fast, als wenn er in späteren Jahren wieder nach der Schweiz zurückgekehrt, in Bern gewohnt und auch dort gestorben sei, denn in dem unten angezeigten Druckwerke heifst es in der Dedication, die vom Drucker Mathias Apiarius (wahrscheinlich ein Jüngerer) geschrieben ist: ... „Hab ich dife acht Pfalmen vnd andere Lieder zutrucken fürgenommen, vnd das vfs funderlichem antrib vnd fürfchub Joannis Kiener, Leermeyfters in der Loblichen Statt Bernn, wölcher jm vnd für sich felb, diewyl er nit der wenigft Muficus ift: vorgenante Pfalmen vnd Lieder zufamen gelefen, woelche vorhin der fürträffenlich Muficus vnd Componift, Johans Vannius, Wannenmacher genant, feliger gedechtnufs hinder jm verlaffen vnd mit funderm flyfs für fich felb componiert vnd zufamen gefetzt, damit fo etwan zwen zufamen kaemend, fich erluftigen möchtend."

Wannenmacher muss demnach gegen 1550 gestorben sein. Seiner Zeit stand er als Komponist in hohem Ansehen, denn Glarean nimmt eine Motette zu vier Stimmen „Attende popule meus legem meam", die er 1516 komponirt haben soll, in sein Dodecachord 1547 p. 306 auf und auch in seinem „Musicae Epitome sive Compendium" (1557) ist ein 3stimmiges Agnus dei als Musterbeispiel zu finden. Die bis auf uns gekommenen Kompositionen Wannenmacher's beschränken sich, aufser dem unten angezeigten Druckwerke von 1553, nur auf einige Gesänge, die in Sammelwerken damaliger Zeit sich finden.

[2]) Obige Nachrichten sind dem Werke von Pater Anselm Schubiger: Die Pflege des Kirchengesanges in der deutschen kath. Schweiz, Einsiedeln 1873 p. 33 entnommen, wo noch des Weiteren nachzulesen ist.

Doch genügt schon der eine Gesang im Ott No. 104: „An Wasserflüssen Babylon" (zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen), um Wannenmacher unter die Meister ersten Ranges damaliger Zeit zu versetzen, die nicht nur der Tonsetzkunst die Gesetze vorschreiben, sondern den musikalischen Formen auch Leben und Unvergänglichkeit einzuhauchen wissen. Obiger Satz übt heute noch dieselbe Anziehungskraft auf unser Gemüth aus wie in damaliger Zeit, als Ott ihm einen Ehrenplatz in seinen Druckwerken anwies. Die einzige bekannte Sammlung von ihm, doch auch nur inkomplet vorhanden, trägt den Titel:

BICINIA SIVE | DVO GERMANICA | Ad AEquales. | Tütsche Psalmen vnnd andre Lieder, | Durch Joannem Vannium mit zweyen | Stimmen zusammen gesetzt. | (Druckerstock) | Mit K. K. Maiestat Fryheit, Inn siben | Jaren nit nachzutrucken. | VOX COMMVNIS. | Getruckt inn der Loblichen Statt Bernn, durch | Mathiam Apiarium Im 1553. Jar. |

Nur das Stimmbuch Vox Communis vorhanden, in kl. quer 4°, kgl. Staatsbibliothek in München. Auf der 3. Seite steht die Dedication, überschrieben:

Den Ehrengeachten vnnd Kunstliebenden Meyster Michel Coppen Feldtrummeter, Wendlen Schärer Feldtpfyffer, vnnd Sigfriden Apiario, genannt Biner synem Sun, diser zyt am Stattpfyffer Dienst, vn vff difsmal all diener der Loblichen Statt Bernn, Wünscht Mathias Apiarius Bůchtrucker daselbst, gnad vnd frid durch Christum vnsern Herren. Unterzeichnet: Geben in der Loblichen Statt Bernn den 13. Augusti 1553. Ein Index ist nicht vorhanden, doch lautet der Inhalt wie folgt:

No. 1. An wasser flüfsen Babylon
No. 2. Aus tieffer not schry
No. 3. Der dorecht spricht
No. 4. O Herre Gott begnade mich
No. 5. O Herr wär wirt wonunge han
No. 6. Ach Got vō himmel sich darin
No. 7. Es wöll vns Got genädig syn
No. 8. Do Ifrael vfs Egypten zoch

Volgendt hernach | etliche Tütsche Lieder mit | zweyen Stimmen |

No. 1. Wyl ich grofs gůlt
No. 2. Zwüschen berg und tiefe Thal
No. 3. Was wirdt es doch
No. 4. Entzündt bich ich
No. 5. Myn gemüht vnd plüt

No. 6. Erst hept sich not vn jamer

No. 7. Von edler art

Ohne No., überschrieben: Math: Apiar:[1]) olim faciebat. Text: Es taget vor dem walde

No. 8. Jetzt scheiden bringt mir schwer

No. 9. Ach hulff mich leid. Math: Apiari: olim faciebat.

Am Ende liest man: End der Tütschen Psalmen vnd Liederen mit zweyen ſtimmen.

[1]) Sollte dies der einst mit Peter Schöffer in Straſsburg um 1535 vereinte Buch- und Notendrucker Mathias Apiarius sein?

Eitner.



DIE MELODIEEN UND TEXTE.

Sollen die Melodieen in der uns überlieferten Gestalt, oder aufserdem noch in einer modernen Uebertragung, d. h. in Takt und Rhythmisirung wiedergegeben werden; soll die Rhythmisirung der freien Wahl und nur dem subjectiven Gefühl überlassen bleiben, oder die eine oder andere Vorlage bestimmend dafür sein? — das waren die Fragen, die erst endgültig entschieden werden mussten, ehe die Hand ans Werk gelegt werden konnte. Meine geehrten Mitarbeiter waren nur für die Mittheilung der Originalien, ohne irgend eine Zuthat. Damit konnte ich mich aber nicht begnügen, besonders da mir die Aufgabe zufiel, die Originale herbeizuschaffen. Wem sollte es überlassen bleiben die Materialien zu verwerthen, wenn wir selbst sie nur herbeischaffen und dann am Wege liegen lassen? Es ist dem Menschen eigen, sich dasjenige dienstbar zu machen, mit dem er umgeht. Seit einer Reihe von Jahren bin ich bemüht die alten Melodieen zu sammeln und mich an ihnen zu erfreuen und zu erbauen. Die alten Meister thaten ein Gleiches, nur mit dem Unterschiede, dass sie die Melodie ihrem Tonsatze dienstbar machten. Sie entnahmen die Motive denselben, legten die Melodie selbst als Cantus firmus in den Tenor und schufen in der Weise die kleinen Meisterwerke, die uns heute noch erfreuen. Es konnte den alten Meistern nicht darum zu thun sein, die Melodie in ihrem Tonsatze als zusammenhängendes Ganze zu behandeln und dafür Sorge zu tragen, dass sie auch beim Vortrage ganz besonders hervortrete, sonst hätten sie dieselbe nicht in einer Weise zerrissen, die ihren Zusammenhang oft gänzlich aufhebt, indem sie einzelne Noten unmäfsig ausdehnen, dann wieder Längen in Kürzen verwandeln, Theile weglassen, andere wiederholen, oft vier- bis fünfmal hintereinander, Melodieschritte ändern, welche die Erinnerung an dieselbe völlig in Frage stellen. Alles dies giebt uns den sicheren Be-

weis, dass den alten Meistern die Melodie nur zur Grundlage diente und an der sich, gleichsam wie an einem Spalier, ihre Gedanken emporrankten. Sie waren so gewöhnt nach und mit einem Cantus firmus zu arbeiten, dass es ihnen schwer wurde und sie ungern an an eine Komposition gingen, bei der sie ohne denselben arbeiten mussten. So schreibt der Freiburger Organist, Jacob Kotter, 1515 an Bonifacius Amerbach, der ihn um einige Tänze gebeten hatte: Ich hab keine sondere Neigung und wenig acht auf Tänze, denn hierauf muss eine besondere Uebung sein. Auch ist der Mangel, dass ich keinen Tenor habe, wie bei dem Chorgesange etc. (Siehe Monatshefte für Musikgesch. VII, 124.)

Die alten Melodieen, die uns nur durch die oben erwähnten Bearbeitungen im mehrstimmigen Satze erhalten sind, lassen sich bei einiger Vertrautheit mit ihnen leicht in zwei Kategorien theilen: Melodieen, die bedeutend älter als der Tonsatz sind und Melodieen, die der Komponist des Tonsatzes selbst, gleichsam als Cantus firmus, erfunden hat. Die ersteren besonders haben jene Zersetzung und Zerlegung an ihren Motiven erfahren, während die letzteren wenig von ihrer ursprünglichen Fassung eingebüfst haben. Da uns aber von den ersteren mehrfache, sogar oft vielfache Lesarten aufbewahrt sind, so lässt sich durch den Vergleich und durch eine glückliche Combination der verschiedenen Lesarten oft die Melodie wieder so herstellen, dass sie ein rhythmisch geordnetes und abgeschlossenes Ganze bildet. Wenn man hiergegen einwirft, dass wir durch unsere moderne musikalische Bildung der Melodie etwas Fremdartiges in Rhythmus und Taktirung aufdrängen, so möchte ich dies sehr entschieden verneinen. Es ist uns ein Lied aufbewahrt, und zwar in zahlreichen Bearbeitungen, welche fast durchweg dieselbe Eintheilung in Takt und Rhythmus aufweisen, und uns den sicheren Beweis geben, dass heute wie damals das taktische und rhythmische Bedürfniss auf denselben Grundlagen und Anschauungen beruhen und wir trotz unserer harmonischen und formellen Ausbildung der Tonkunst doch im Wesen der Melodiebildung dieselben Grundbedingungen und dasselbe musikalische Gefühl behalten haben. Das Lied ist das wohlbekannte „Ach Elslein, liebes Elslein mein, wie gern wär ich bei dir“ (siehe die Melodie unter „O Elslein“). Doch kann mir entgegnet werden: der Schlussfall der Melodie, die Cadenz, weicht von unserer Art zu deklamiren wesentlich ab, und gerade dies ist das Charakteristische der alten Art, das in keiner Weise gestört werden darf. Hier beweisen uns aber wieder die verschiedenen Lesarten, dass dies nicht ein besonderes charakteristisches Zeichen der

Zeit ist, sondern nur mit dem mehrstimmigen Tonsatze zusammenhängt, und wo der Bearbeiter der Melodie diese rhythmische Aenderung nicht bedurfte, er ganz in unserer Weise deklamirte. Zum besseren Vergleiche lasse ich die Cadenzen hier folgen:

Senfl, Ott 1544 Nr. 15, Takt 6—8, Takt 15—17:

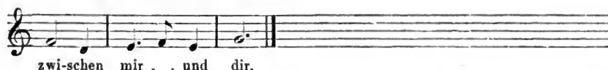


Ebenso deklamirt ist die Melodie im Ott 1534 Nr. 37, Schoeffer 1536 Nr. 9 und Forster 1540 Nr. 49 zu finden. Dagegen weist das berliner Liederbuch in einem dreistimmigen Satze und die Bicinia von Rhau, 1545, 2. Thl. Nr. 99, folgende Cadenzen auf. Die erste Cadenz in der Bicinia ist mit obiger übereinstimmend, das Liederbuch dagegen hat folgende:

Die 2. Cadenz in der Bicinia lautet:



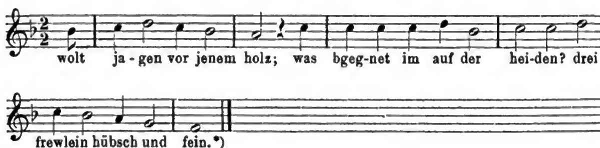
in dem Liederbuche dagegen:



Ich begreife nicht, wie man bei so schlagenden Beweisen noch dabei beharren kann, dass die Rhythmisirung der Cadenz: ◡ - | - | ein ganz besonders charakteristisches Zeichen der alten Melodiebildung ist. Wer aber daran seine Freude hat und diese meinem Gefühle unnatürliche Deklamation für eine ganz besondere rhythmische Schönheit hält, dem bleibt dieselbe unversehrt durch die Quellenmittheilung, die ich jeder Melodie beifüge.

In wie grofse Irrthümer man verfallen kann, wenn man den Tenor eines mehrstimmigen alten Liedes für die reine unverfälschte Melodie hält, der sehe sich die modernen Uebertragungen in R. von Liliencron's historischen Volksliedern (Nachtrag, Leipzig 1869 Vogel in 8°) an, die in weiter nichts bestehen, als die vorhandenen Noten und Pausen ihrem Werthe nach in Takte einzutheilen; und da der Verfasser dabei mit einer Taktart nicht ausreichte, so griff er zur gröfsten Willkürlichkeit, um nur die Noten in den Takt unterzubringen. Man vergleiche z. B. das Lied Nr. 34, Seite 51: Es wolt ein jeger jagen, wolt jagen

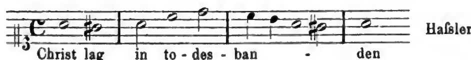
vor jenem holz. Wer da nicht zur Einsicht gelangt, dass wir in der Weise nie zu einem annähernden Begriffe und einer genussreichen Hingabe der alten Liedweisen gelangen, dem gehen die antiquarischen Liebhabereien über die Erkenntniss des wahrhaft Schönen. Wer Freude an hinkenden Cadenzen hat, der kann sich an R. von Liliencron's Uebertragung obiger Melodie Seite 51 hinreichend sättigen:



*) Herr Raym. Schlecht, eine Autorität im Choralgesange, mit dem ich über dasselbe Thema korrespondirte, schrieb mir am 14. Februar 1875: „Ihre Ansicht über das in Frage stehende Thema ist so natürlich und klar, dass ich nicht geahnt hätte, dieselbe könnte je in Frage gezogen werden. Die Notirung einer Melodie in kontrapunktischen Bearbeitungen und besonders in Cadenzen haben wenig Geltung. Das lässt sich an vielen Beispielen zeigen, wenn die Natur des Kontrapunkts nicht dafür hinreichender Beweis wäre. Oft ist die Melodie selbst des Kontrapunkts wegen verschoben, z. B. „Christ lag in Todesbanden" rhythmisirt Resinarius:



Wäre nun die Melodie nur durch diese eine Bearbeitung bekannt, so müsste man der Ansicht Anderer zufolge, gegen jeden natürlichen Sinn diese widerharige Rhythmisirung lassen. Nicht viel besser ist sie im Gesius zu finden:



dagegen schreibt sie richtig:



wie sie sich bei einer natürlichen Kritik aus den beiden ersten Schreibweisen von selbst ergiebt. Da Sie sich auf den gregorianischen Gesang berufen, so will ich auch aus diesem ein Beispiel anführen. Ich verwende dazu die Choralmelodie nach Graduale Antwerp. (a), nach Hans Kugelmann (b) und Joh. L. Haſsler (c):

Um noch an einem Beispiele zu zeigen, wie mannigfach die Tonsetzer alter Zeit sich die Liedweise dienstbar machten und zu ihrem

---

a
Et in ter - ra pax ho - mi-
b
Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sein . . Ge-
c

a
ni - bus lau - da - mus te be - ne-
b
na - de, ein Wohlgefalln Gott an uns hat, nu Chri-sti
c
nun ist grofs

a
di - ci - mus te a - do-ra - mus te.
b
Willn ohn Un - ter - lass, all Freud seind ü - ber - wun - den
c
Fried ohn Un-ter - lass, all Fehd hat nun ein En - de.

Ueber die durch die kontrapunktischen Melismen und Ligaturen alterirten Melodieen führe ich kein weiteres Beispiel an als das Lied: „Da Jesus an dem Kreuze stund“, dessen Melodie hinreichend bekannt ist. Senfl schliefst dieselbe in der Weise ab:

Zwecke benützten, theile ich den Anfang eines sehr bekannten alten Liedes in dreifacher Lesart mit, und man wird mir zugestehen müssen, dass nur durch den Vergleich mehrerer Lesarten einer Melodie es möglich ist, die einstige Gestalt derselben wieder zu erkennen und sie in eine dem Originale annähernde Form zu bringen:

Ott 1534 Nr. 30, 5stim. von Senfl.

Ott 1544 Nr. 15, 4stim. von Senfl.

Ott 1534 Nr. 19, 5stim. von A. v. Bruck.

Es ta-get vor dem wal-de, stand auf, Ket-ter-lein! die ha - sen

---

, während Gesius schreibt

und Eccard am richtigsten

. Die Cadenzen sind meist nur entstanden durch die (gewöhnlich im Sopran) gebrauchte Quartligatur | 4 ♯ | 3. Im Volksgesange ist sie nicht natürlich. Im Liede „in dulce jubilo“ schreibt Eccard -bi - lo ..... es muss aber heifsen , so notirt auch das Münchener Gesangbuch von 1586 bei Adam Berg. Der Volksgesang ist allerdings Naturgesang und seine Betonung die Quantität der Silben, aber er steht auch unter dem Gesetze des Rhythmus und zwar eines natürlichen, der von Ligaturen und künstlichen Rückungen nichts weifs, sondern sich im geraden oder ungeraden Takt oder in beiden abwechselnd bewegt. Für letzteren Fall führe ich das Lied „Prinz Eugenius“, oder was Sie mir mittheilen „Wo soll ich mich hinkehren, ich armes brüderlein“ an ....

lau - fen bal - de; stand auf, Ket - ter-lein, hol-der bul!

etc.

Nach dem festgesetzten Arbeitsplane bei Herausgabe des Ott'schen Liederwerkes war nachfolgende Arbeit meinem verehrten Mitarbeiter Herrn Ludwig Erk zugetheilt worden. Leider war aber derselbe durch anderweitige Berufsarbeiten so in Anspruch genommen, dass er dieselbe ablehnen musste. Um nun die Ausgabe dadurch nicht ins Stocken zu bringen, musste ich dieselbe nothgedrungener Weise ausführen und kamen mir dabei meine schon früher in diesem Fache gemachten Quellenstudien wesentlich zu statten. Herr L. Erk unterstützte mich zwar dabei, auch übersandte ich ihm meine Arbeit zur Durchsicht und habe ihm manche Nachweise und Verbesserungen in den Texten zu danken, doch konnte ich auf seine Einwürfe in Betreff der Wiedergabe der Melodieen nicht eingehen. Auch Herrn Dr. B. A. Wagner in Berlin bin ich für seine Belehrung und Unterstützung bei Herstellung der Gedichte grofsen Dank schuldig, denn seinen philologischen Kenntnissen in der mittelhochdeutschen Sprache habe ich es hauptsächlich zu danken, dass ich mich in dies mir neue Feld so bald eingearbeitet habe.

Berlin, im October 1875.

Rob. Eitner.

Die erste, in moderner Wiedergabe mitgetheilte Melodie, ist das aus den Lesarten gezogene Resultat, oder bei nur einer vorhandenen Lesart die bei den anderen Melodieen gemachten Erfahrungen. Darauf folgen die Lesarten in der Originalnotation; ist eine oder die andere mit Taktstrichen versehen worden, so geschah dies nur des leichteren Vergleiches halber. Die Originalnotation des Ott'schen Druckwerkes ist aus der vorliegenden Partitur zu ersehen, wenn man sich die Taktstriche wegdenkt, und ist daher hier nicht aufgenommen worden.

Ach du armer Judas, siehe: O du armer Judas.
Ach Elslein, liebstes Elslein mein, siehe: O Elslein.

Ott 1544, 101.
(Nr. 11 der fünfstimmigen Lieder.)

Melodie in beiden Tenoren im Canon. Mathias Eckel.

Ach junkfrau, ir seit wol-ge - mut; in eu - rem pusch wer

ja - gen gut. Do fi - delt er ir, do geigt sie im gar

wun-der - sü - ſse, gar leiden*) sü - ſse.

Allem Anscheine nach tritt im 2. Theile der dreitheilige Takt ein und würde dann die Melodie so lauten:

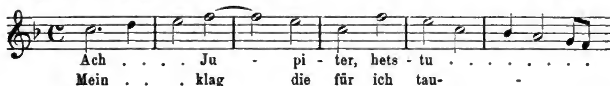
*) leiden, sehr.





Nur eine Strophe bekannt. In der Partitur ist im Bass, Takt 33 a f g in a e f verbessert worden; auch hat der Discant auf der 1. Zeile den Violinschlüssel fälschlich auf der 3. Linie statt auf der 2.

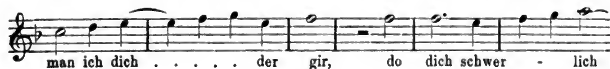
Melodie im Bass. Ott 1544, 4. Ludwig Senfl.





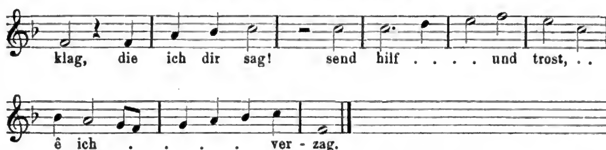














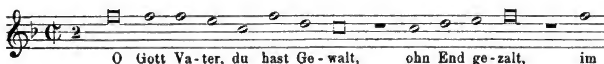
Varianten: Aich (1519) fol. 40; Reuterliedlin 1535, Nr. 33 u. Ms. mus. Nr. 142a fol. 29 in Augsburg, Tenor:



In einem Quodlibet (Schmeltzel 1544 Nr. 6) Tenor:



Herr L. Erk theilt mir folgenden Melodieanfang mit und glaubt, dass dies die alte Volksweise ist (Valentin Babst'sches Gesangbuch von 1564, I. Nr. 48):





1. „Ach Jupiter, hetstu gewalt so manigfalt,
als etwan was erhöcht dein preis!
Mein klag die für ich tausentfalt in der gestalt
vor deinem thron kleglicher weis.
Mein bit wird nit
von dir gewendt, behend
erman ich dich der gir,
do dich schwerlich
der liebe kraft behaft
durch frau Diana zir:

Hör, merk mein klag, die ich dir sag!
send hilf und trost, ê ich verzag.

2. Das herz in mir hat hart versert mit seinem schwert
Cupido, der sun Veneris.
Alls mein geplüt ist ganz verkert und gar verzert,
herr Mars solchs in mir ieben ist.
Kein lab ich hab,
die mich enthalt, erkalt
ist mir herz, mut und sin.
Umb hilf ich gilf
zu dir, mein trost, den rost
magst du mir nemen hin:
Durch all dein ehr, hör mein beger,
tröst mich, ich hab nicht trostes mer!"

3. Auf deine wort gezimbt mir nicht, gesel, mit icht
zu antwurten an keinem ort,
wann niemand ist auf erd verpflicht, bin ich bericht,
antwurt zu thun auf alle wort.
Und wer mein lêr,
du liest darvon: der lôn
der lieb ist traurigs end!
Gedenk, bekrenk
dich selbs nit fast, du hast
in lieb nie leid erkent.
Solchs nit beger, es brecht mir schwer,
sunst ich verlür scham, zucht und êr.

4. „Mein einigs Ein, ich hoff dein zir thu nit an mir
so übel, als du reden thust.
Wann leib und gut ich ê verlir, ê ich an dir
wolt sehen deiner êrn verlust.
On zucht kein frucht
die lieb mag han, auch kan
nit bleiben êr on scham.
Mein hort, die wort
Aurioli noch nie
so streng Lucreciam
bedunken sein, als dich die mein.
Was zeichstu mich? ich bin der dein."

5. Umb sunst, gesel, ist dein beger; was wiltu mer?
dein suefse wort irren mich nicht.
Ich setz, ob mir schon zimlich wer in zucht und êr
zu lieben dich als oft geschicht,
doch solt und wolt
ich hüten mich: ich sich,
der furwitz bringt grofs leid.
Sapho also
ihr êr verletzt, auch setzt
der furwitz manche meid
in wê und ach, als Diana gschach,
die Sichem bracht in ungemach.

6. „Ob ich, mein hort, dich weiter bit, ist wunder nit:
grofs lieb darzu thut zwingen mich,
dein schön, zucht, weis, geberd und sit, da du mich mit
gefangen hast gewaltiglich.
Herzlieb, betrieb
mich nit so sêr, ich ger
genad von dir, mein heil.
Dein hert gefert
nit lang mehr treib, mein leib
wurd sunst dem tod zu teil.
In solche not bracht frau Isôt
herrn Tristian, der vor leid lag tot.“

7. Nim war, gesell, du hast kein rast und bitst mich fast,
als solt ich deiner lieb sein fro.
Kein stete lieb mag han ein gast, als du wol hast
gelesen in Ovidio.
Dido also
betrogen ist, durch list
wart auch Joles betort,
Rea, Dea
nam bösen lon, Jason
Medeam auch verfort:
Drumb ich nit vil in disem spil
gewinnen noch verlieren wil.

8. „Freuntlicher hort, du klagst dich sêr, wenn solchs nit wer
geschehen oft von frauen list:

Circes bracht manchen held in schwer, durch weibs gefer
herr Hercules betrogen ist;
Adam der kam
durch weib in not, den tot
Hocrestes*) auch entpfieng.
Sampson ist von
einm weib betort,
grofs mort Semiramis begieng:
Solt darumb ich auch meiden dich,
ich sturb vor leid, glaubs sicherlich!“

9. Von herzen wer ich dir geneigt, so sich erzeigt,
dein herz, als lauten sein dein wort.
So ich in lieb mich gen dir eigt und wurd geschweigt,
beging ich an mir selbs ein mort.
All ding gering
lieb uberwindt, ist blind,
ôn forcht, bedenkt kein end:
Thamar ward gar
verachtet hie, do sie
Amon in lieb erkennt.
Lieb bringt grofs leid nach kurtzer freid,
ist voller angst und sorglichkeit.

10. „Lass ab, mein trost, von solcher klag: es ist am tag,
dass lieb selten ôn leid zergêt.
Was unglück darin würken mag, ich mit dir trag,
als Piramus mit Thisbe têt.
Furwâr, ich spar
kein dienst an dir, solt mir
der tot drumb werden kunt;
mein herz vor schmerz
in lieb erdorrt, mein hort,
mach mich durch lieb gesunt!
Pontum umbfloss manch unfall grofs,
bis Sidonia wart sein genoss.“

11. Dein wort, gesell, hat mich behaft in solcher kraft,
dass ich dir nit versagen wil.

*) Horestes nach dem fl. Blatt.

Lieb acht nit, was ein jeder klafft: ir eigenschaft
in weibes bild ist gar on zil.
Sich umb, ich kumb
dir an dein arm; erbarm
dich mein, ich habs gewagt!
so du mich nu
verliest zuletzt du hetst
ein kleine êr erjagt.
Herzliebster gsell, nit von mir stel,
ich halt mich dein, gê wie es well!

12. „Ach herzigs herz, glaubs sicherlich: dein ja hat mich
in freud gesetzt aufs schwerer not“.
È ich wolt, lieb, verlassen dich, ê williglich
wolt ich mir selbs welen den tot!
„Ach frau, vertrau
mir bessers zu, ich thu
so schmaechlich nit an dir“.
Gesel, kein fêl
ich an dir han, sich an,
dein lieb wend nit von mir!
„Ach einigs Ein, dein red lass sein,
du bist, die ich mit treuen mein“.

Quellen. Text: Ott 1544 bis Strophe 4. Arnt von Aich's Liederbuch (1519) 12 Strophen. Fliegendes Blatt, kgl. Bibl. Berlin Yd fol. 7801. Yd 8° 9201, 9206, 9211. (Wackernagel, deutsches Kirchenlied 1841, Abdruck p. 842.)

Musik: Arnt von Aich's Liederbuch (1519) fol. 40 nur Tenorstimme (kgl. Bibl. Berlin) ohne Autor. Melodie gleich Ott. — Reutterliedlin, Frankfurt 1535 Nr. 33 (Rathsbibl. in Zwickau) ohne Autor, 4stimmig, Melodie im Tenor. Vielleicht derselbe Tonsatz wie im Aich. — Ms. mus. Nr. 142a fol. 29 (Stadtbibl. Augsburg) ohne Autor, gleicher Tonsatz wie in den Reutterliedlin.

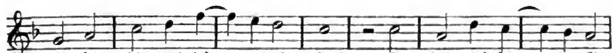
Korrekturen im Tonsatz. Takt 18 im Bass sind die beiden Viertelnoten d c in f e geändert worden, um die fatalen Quinten mit dem Tenor zu vermeiden.

Aus Tschudi's Handschrift (Stiftsbibl. in St. Gallen. Querquarto

Nr. 463. Beschreibung Monatsh. für Musikgesch. VI, 131) wissen wir, dass das Lied von Adam von Fulda gedichtet ist und vielleicht auch die Melodie von ihm herrührt. Adam's bekannter Tractat *de Musica* (Gerbert III, 329) ist am Ende mit dem 5. November 1490 gezeichnet; er selbst bezeichnet sich als *ducalis musicus* und im 7. Kapitel des 1. Buches nennt er die Musiker Wilhelm Dufay und Antonius de Bufna als seine älteren Zeitgenossen. Dufay soll von 1380 bis 1432 gelebt haben; Adam von Fulda muss demnach 1490 schon in vorgerückten Jahren gewesen sein. Antonius de Bufna ist unbekannt. Von Adam von Fulda's Kompositionen ist nur ein Gesang, den Glarean in seinem Dodecachord (1547) veröffentlicht hat, bekannt und zwar p. 262 „O vera lux et gloria", 4 voc. Sehr wahrscheinlich sind aber auch folgende Lieder von ihm: „Ach Jupiter hetstu gewalt" im Aich, Reutterliedlin und Ms. 142a; „Ach hilf mich leid und senlich klag" in Peter Schöffer's Liederbuch von 1513, Nr. 1 (Staatsbibl. München) und „Appollo aller kunst ein hort", vierstimmig, im Aich (1519 fol. 73) und Ms. 142a fol. 32 (Stadtbibl. Augsburg).

Melodie im Tenor. Ott 1544, 1. Heinrich Isaac.













Arnt von Aich (1519) fol. 20, o. Autor, Varianten:



1. Ach was wil doch mein herz damit!
kleglicher bit
ruf ich und schrei, dabei
mich hart betrübt, und übt
mein gemüt durch schwers verlangen.
   Allein so ich der zeit gedenk,
mich hart bekrenk
nach solcher freud und meid
meins herzen gir. In mir
ist all kurzweil vergangen,
   seit ich mein lust in liebes brust
nit büſsen mag; das klag
ich heimlich und verborgen!
Wan was mein herz het freud und schmerz,
ein kurze nacht hat bracht
der tag mir alls zu sorgen.

2. Erkenn doch du, mein edler hort,
das kleglich wort
hat mir behaft mit kraft
all mein begir, mit dir
tu ich mein willen setzen.

Wie wol du mir genomen bist
zu diser frist,
das klag ich ser, je mer
ich denk daran, und kan
mich dein doch nit ergetzen.
Darumb ich lig, vil jamers pflig
oft manche nacht, betracht
mein ganz verborgen leiden,
das mich erschreckt und oft erweckt
zu sorgen viel, noch wil
ich dich darumb nit meiden.

3. Die hofnung ist mein aufenthalt,
dass ich den gwalt
der lieb bezwing und ding
auf kunftig zeit, das freit
mich noch allein besunder.
Ob ich das zil erharten muss,
wunsch ich mein grufs
dir alzeit hin, und bin
mit solcher gir zu dir
ganz ellend, ist kein wunder.
Wie möcht dan sein, dass ich mich dein
nit freuen solt, ich wolt
fur dich alweg aufgeben,
herz liebste frau, der glich ich trau,
du tust dein fleifs, der weis
in meinem dienst zeleben.

Quellen. Text: Ott nur 1. Strophe, dagegen Aich (1519, fol. 20) 3 Strophen, ebenso die Reutterliedlin von 1535 Nr. 29.

Musik: Arnt von Aich's Liederbuch fol. 20 nur Tenorstimme (ohne Autor). Melodie bis auf Kleinigkeiten gleich Ott. — Reutterliedlin, Frankfurt 1535 Nr. 29, 4stim. ohne Autor. Melodie gleich Aich; der Tonsatz ist ein anderer als der von H. Isaac.

Ott 1544 Nr. 96
(Nr. 6 der fünfstimmigen)

Melodie Tenor I. Ludwig Senfl.

Aus gu - tem grund . . . . von mund ich sing und sag, dass

kein mensch mag . . . . ir höf-lich zucht be - schrei-

ben; man muss sie las - sen blei - ben ein zier der schö-nen

wei - - - - ben.

1. Aus gutem grund von mund
ich sing und sag, dass kein mensch mag
ir höflich zucht beschreiben;
man muss sie lassen bleiben
ein zier der schönen weiben.

2. Nit hie allein, ich mein,
wird sie gepreist. Ir güt beweist;
dan sie kan lob erjagen,
der gleichen bei meinen tagen
vor nie hab hören sagen.

3. Nacht, tag und zeit, so weit
ich immer kan on abelan
sol ir das lob beschehen.
Von wem sie wird gesehen,
der muss ir guts verjehen.*)

Quellen. Text: Ott mit Forster, 5. Thl. 1556 Nr. 42, übereinstimmend, ebenso die Musik.

Der Klavierauszug ist eine Sekunde höher transponirt worden, um dadurch anzuzeigen, in welcher Tonhöhe das Lied zu singen ist.

*) mhd. verjëhen, eingestehen, zuerkennen.

Melodie im Tenor. Ott 1544, 9. Ludwig Senfl.

Der ehlich stant ist bil-lich gnant ein Sa-cra-ment; solchs

ich be - kent an - fangs meinr eh, dar - auf ich steh, und

gib Got preis mit höchstem fleifs, von herz und gir, drumb

dass er mir nach bschlossem rat be - schaffen hat mein

hold - se - li - ge Ja - co - bê

1. Der ehlich stant ist billich gnant
ein Sacrament; solchs ich bekent
anfangs meinr eh, darauf ich steh,
und gib Got preis mit höchstem fleifs,
von herz und gir, drumb dass er mir
nach bschlossem rat beschaffen hat
mein holdselige Jacobê.

2. Deshalben ich von herzen mich
der gnad erfreu, und bit dabei
umb glück und sig, gleich rechtformig
gut regiment. Sein gwaltig hent
beschütz mein kind, alls hofgesind,
auch unterthan: doch zu voran
mein holdselige Jacobê.

3. Vor unfals gfar gnedig bewar
mich hie und dort, auf dass ich fort
nach deiner lêr mit forcht und êr

lebe sitlich. Darnach tröstlich
an meinem end den Engel send,
der bhüt die sêl vor pein und quel,
mein und meiner liebsten Jacobê.

Quellen. Text: Ott 3 Strophen, Georg Rhaw, 123 Lieder 1544 Nr. 117 nur die 1. Strophe.

Musik: Derselbe Tonsatz in obigem Werke von Rhaw (Partitur in v. Winterfeld's Evang. Kirchengesg. B. I Nr. 9 mit mehrfachen Fehlern).

Im Alt des Ott'schen Druckwerkes steht Takt 37 bis 38 c c (𝅗𝅥 𝅗𝅥), wir haben nach Rhau eine ganze Note daraus gemacht.

Melodie im Tenor. Ott 1544, 11. L. Senfl.







1. Dich meiden zwingt, durchdringt
schmerzlich all mein geblüt.
Mein herz das ringt und bringt
mir leid, grofs ungemüt,
dass ich nach deiner güt
in sênen tob und wüt.

2. Vil mêr der last on rast
durch kunst nit ringer sein;
so fürcht ich fast, du hast,
herzlieb, mich gar in pein

verlan. Ich bin doch dein,
ewig sunst niemand mein.

3. Tû nicht dein zucht in flucht
davon mir wenden schlecht,
du reine frucht! Mein sucht
noch wol zu freuden brecht
in liebe deinen knecht;
dir bleib am end gerecht.

Derselbe Tonsatz und Text ist abgedruckt im Forster, 4. Thl. 1556 Nr. 6 (Partitur in den Monatsheften f. Musikgesch. Berlin 1871, III p. 183). Bei der Herstellung der Partitur ist mehrfach die Forster'sche Ausgabe benützt worden; so steht Takt 13 im Alt bei Ott:



Takt 16 im Discant:



und Takt 19:



während bei Takt 21 und 22 im Alt und Tenor die Ott'sche Lesart beibehalten ist.

Der Satz gehört mit zu dem Besten und Reizendsten, was uns von Senfl aufbewahrt ist. Melodie und Tonsatz sind wie aus einem Guss. Keine Stimme ist unbedeutend, sondern nimmt Theil an der lieblichen und beweglichen Tenor-Melodie, die ohne Zweifel Senfl auch erfunden hat. Ich möchte den Beweis hierfür darin suchen, dass die Melismen so unbedingt zur Melodie gehören und einen wesentlichen Bestandtheil derselben bilden, dass sie nicht als eine spätere Zuthat des Kontrapunktisten bei Benützung der älteren Melodie anzusehen sind. Eine solche Melodie wird auch nie in den Volksmund übergehen.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 40. L. Senfl.





1. Dort oben auf dem berge
dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, berge,
|: da stêt ein hohes haus; :|

2. Da gênd wol alle morgen
dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, morgen,
|: drei hüpsche Freulein aus*). :|

3. Die erst die ist mein schwester,
dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, schwester,
|: die ander ist mir gefreundt. :|

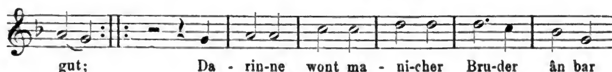
4. Die drit die hat kein namen
dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, namen,
|: die muss mein eigen sein. :|

Die einzige Quelle ist Ott's Sammelwerk aus der auch Uhland das Gedicht mittheilt (Volkslieder Nr. 21 B), dasselbe aber in freier Weise umformt. Reissmann (das deutsche Lied 1861 Nr. 14) theilt die Melodie mit, ändert aber das c im 10. Takt in cis und macht im vorletzten Takt aus f ein e. Die Wiederholung der 2 letzten Takte ist oben weggeblieben.

Melodie anfänglich im Discant,
dann im Tenor. Ott Nr. 23. L. Senfl.



*) Ott „ein“.





1. Ein Abt den wöll wir weihen,
   ist aus der mafsen gut;
   ein Kloster wöll wir bauen[1])
   ligt so in grofser armut.
   Darinne wont manicher Bruder ân[2]) bar gelt:
   unser Orden regiert in aller diser welt.

2. Und wollt ir herren wissen,
   wie unser Orden sei gstalt?
   und der in unsern Orden wil,
   dass er kein pfenning bhalt.
   Allzeit zerrissen, nackend, barfufs sol er gan;
   was sol der Bruder für ein seltsame gugel[3]) han!

3. Ein narren kappen zimbt im wol,
   wie sol sein gugel sein.
   Zerissen kleider stend im wol,
   darin er wol erschein.
   Schmarotzen, betteln tut uns armen Brüdern wol,
   trachten nur, dass wir tag und nacht werden vol.

4. Da kam ein Bruder bald herfür,
   fragt: was mein Orden sei?
   Drei würfel zucket ich herfür
   und warf zink,[4]) quater, drei.
   „Du magst mir wol ein rechter Bruder im Orden sein!“
   Er schloss mir auf und liefs mich in sein klösterlein.

---

[1]) bauen, bewohnen. [2]) ân, ohne. [3]) Gugel, Kappe, Kapuze [4]) zink = cinque.

Uhland (Volksl. Nr. 209) theilt das Gedicht nach obiger Quelle mit, verglichen mit Ochsenkhun's Tabulaturbuch, Heidelberg 1558, Bl. 76 b und Melch. Schaerer's Gesang mit 3 St. Nürnb. 1602, Thl. 3, Nr. 14. In den beiden letzten Sammlungen fehlt Str. 4. Fischart (Geschichtklitterung 1590, c. 4 p. 86) bringt nur die 1. Str. Aufserdem theilt es noch Hoffmann von Fallersleben in seinen Gesellschaftsliedern (II, 245) nach Ochsenkhun mit. Reissmann (Das deutsche Lied, 1861 Nr. 15) zieht aus obiger Quelle die Melodie, bringt dabei aber die Wiederholung des 1. Thls. in rhythmische Unordnung und schreibt im vorletzten Takte c statt b. Ott hat im Tenor (Takt 8), gleichlautend wie im Discant (T. 2),4 halbe Noten d gesetzt, da aber die Tenor-Melodie im halben Takt beginnt, so habe ich dieselbe genau dem Discant nachgebildet, wodurch auch die Textsilben mit der Anzahl der Noten übereinstimmen. Reissmann hat dies übersehen und kommt daher auf die wunderliche Rhythmisirung. Der Tonsatz im Ochsenkhun (1558 Bl. 76 d) ist derselbe wie im Ott.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 63. L. Senfl.

Ein alt bös weib, run - zelt . . . . . am leib nach gmei-ner

art, helt wi - der - part stet i - rem man, der ir nit

kan zu gfal - len sein, er tû dan, was . . sie wöl, . .

. . . . . al - lein.

1. Ein alt bös weib, runzelt am leib
nach gemeiner art, helt widerpart
stêt irem man, der ir nit kan
zu gefallen sein
er tû dan, was sie wöl, allein.

2. Al stund zu feld ligt sie ân gelt;
umb ein wort drei, mit grofsem gschrei
gibt sie oft dir; kein streich an ir
nit helfen wil.
Der wol angêt, ist nicht zu vil.

3. Recht als ein ber brumbt sie daher;
wie an der sau die börster rauh,
also ir hâr; zurrüt empor
den bock sie reit,
damit erhelt sie manchen streit.

4. Kein wunder, ob mancher drob
oft fleucht darvon. Ein böser lôn
umb ein alt weib! lumpet am leib,
kalt, ongestalt [1]),
als obs der teufel het gemalt.

Die Melodie habe ich hier genau nach der Vorlage wiedergegeben obgleich sie mehrfache rhythmische Störungen aufweist, so im Takt 4 5, Takt 9, 10 und der Schluss. Obgleich der Periodenbau klar zu Tage liegt, so ist doch hier, bei nur einer Vorlage, nicht zu erkennen, welche Noten die unwesentlichen sind und den Rhythmus stören.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 36. L. Senfl.



Ein junkfrau mir ge - fal - len têt, für an-dern frau - en
Mit der kam ich eins mals . . in red, ob ir nit bschech miss-



al - len.
fal - len, so wolt . . ich sie eins morgens frü

---

[1]) ongestalt, missgestalt.



1. Ein junkfrau mir gefallen têt
   für andern frauen allen.
   Mit der kam ich eins mals in red,
   ob[1]) ir nit bschech[2]) missfallen,
   so wolt ich sie eins morgens frü
   zu rechter zeit aufwecken.
   Sprach sie zu mir: „Unkeck seit ir,
   ir tût mich nit erschrecken!“

2. Das nim ich alls in gutem an
   mit fleifs mich darnach richten.
   So sie mich wil zum wecker han,
   wil ich mich des verpflichten.
   Alls was ir gfiel, das wer mein will
   nach irem gfallen leben.
   Sunst anders kein', dan die allein,
   nach der mein herz tût streben.

3. „Unkeck, unkeck wil ich nicht sein,
   wie du mich hast geheifsen.
   Darumb, herzlieb, gedenk ich dein,
   und wil mich des befleifsen.
   Ob ich die zeit, eh ich hinreit,
   von dir jetzt möcht erfaren;
   so wil ich mich, glaub sicherlich,
   kein tag noch nacht nicht sparen“.

Hier ist nur zu erwähnen, dass in der Partitur im Tenor, Takt 13, eine halbe Taktpause hinzugefügt werden musste.

---

[1]) ob, wenn [2]) beschehen, durch höhere Schickung sich ereignen.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 76. L. Senfl.



El - lend bringt pein dem her - zen mein, ... , . . so
mein herz schreit ach vor leid . . . der sach, ... der



ich dich, lieb, muss mei - - den;
klaf-fer tut mich nei - - den: Mit



sei - ner macht hat er mich bracht . . in trau-ren und



schmer . . . . zen. Dass er erblind', der mirs nit günt; . . .



. . das wünsch ich im . . von her - - zen.

Quodlibet im Schmeltzel 1544 Nr. 6, Tenor:



Ellend bringt pein dem jungen her - zen mein.

1. Ellend bringt pein dem herzen mein,
so ich dich, lieb, muss meiden;
mein herz schreit ach vor leid der sach,
der klaffer tut mich neiden:
Mit seiner macht hat er mich bracht
in trauren und in schmerzen.
Dass er erblind', der mirs nit günt;
das wünsch ich im von herzen.

2. „Lass drumb nit ab, mein stolzer knab,
ker dich nit an des klaffers schwatz;
bleib alweg mein, als ich bleib dein,
du schöner auserwelter schatz!
Kum her zu mir mit ganzer gir,
mein herz tut nach dir streben:
ganz eigen dein ja wil ich sein,
dieweil ich hab dasleben.

3. Schöns lieblichs bild, in treuen mild
hastu mein herz besessen.
All stund und tag treib ich mein klag,
ich kan dein nicht vergessen.
Stets wer mein will bei dir in still
nach lust, herzliebster trost, zu sein:
Glück füg und schick, all augenblick
wünsch ich mich dir ins herz hinein.

Quellen: Forster 3. Thl. 1549 Nr. 79, Tonsatz und Gedicht gleich Ott. Peter Schoeffer (Liederbuch s. a. 1536) Nr. 43 und Forster 1. Thl. 1539 Nr. 92 dasselbe Gedicht und Melodie, der Tonsatz dagegen von Benedictus Ducis. Ott und Schoeffer geben nur 2 Strophen, Forster beidemal 3 Strophen. Das Gedicht noch fliegend. Blatt Yd 8° 9575 kgl. Bibl. in Berlin. Bemerkenswerthe Varianten sind Str. 2, Vers 3:

Bleib alzeit mein, so spricht der Reim.

Im Ott'schen Drucke fehlt im Tenor, Takt 8, das zweite a und ist nach Forster eingefügt worden.

Obgleich die Melodie mehrfache rhythmische Rückungen und Dehnungen aufweist, habe ich doch nirgends etwas geändert, da bei Streichung der einen Ligatur dann sämmtliche fallen müssen und schliefslich nur ein Gerippe übrig bleibt. Ob dies die damals sehr beliebte und als „Ton“ über Gedichten oft verzeichnete Melodie ist, kann ich nicht entscheiden, jedenfalls aber ist sie dann nicht in obiger Form gesungen worden.

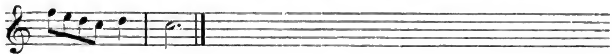
Elslein, liebstes Elslein mein, siehe: O Elslein.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 54 und 55. L. Senfl.





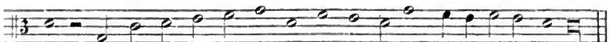




I. Gassenhawerlin 1535 Nr. 1 von H. Heugel.







II. Schöeffer 1536 Nr. 42 und Forster I, 1539 Nr. 61 von Thomas Stoltzer.



1)

dass ich die schön muss mei - den, die mir ge-fal - len tut,

pringt mir manchfältig leiden, macht mir fast schwe - ren mut.

1) Forster ändert an Stoltzer's Niederschrift:

III. Forster III, 1549 Nr. 5 von Othmayr.

Ent-lau-bet ist der wal-de gen disem win - ter kalt,
be-rau-bet wird ich bal-de meins liebs, das macht . . mich alt.

Dass ich die schön muss mei - den, die mir ge-fal - len

tut, ge-fal - len tut, bringt mir vil heim-lich leiden da-zu ein schwe-

- - ren mut.

IV. Bicinia 1545, II Nr. 93 ohne Autor. Die Unterstimme ist zwar im Wesentlichen mit obigen Lesarten übereinstimmend, doch ist die Melodie vielfach mit ausgedehnten Melismen versehen. Einen Abdruck beider Stimmen ist im Ambros (Gesch. d. Mus. II, 285) zu finden und verweise ich auf diesen.

V. Das Lochheimer Liederbuch (Chrysander's Jahrbücher II, 118, Tenor) enthält eine andere Melodie, auch ist der Text nur in der

1. Strophe dem Sinne nach übereinstimmend, während die übrigen 5 Strophen anders lauten.

Ein interessanter Aufsatz von W. Dehn über diese Melodie, nebst dem Abdruck von 5 Tonsätzen aus Gerle's Musica Teusch für Laute, 1532, Ott's Liederbuch 1544 Nr. 54 und 55, Forster's Liederbuch 1539 Nr. 61, Rhau's Bicinia 1545, II Nr. 93 und der geistlichen Umdichtung „Ich dank dir lieber Herre“ befindet sich in der Zeitschrift „Cäcilia“ 1846 (Mainz bei Schott) Seite 178. (Gerle's Arrangement für Laute ist nach Stoltzer's Tonsatz.)

1. Entlaubet ist der walde
gen disem winter kalt,
beraubet wird ich balde
meins liebs, das macht mich alt.
Dass ich die schön muss meiden,
die mir gefallen tut,
bringt mir heimliches leiden,
und macht mir schweren mut.

2. Was lest du mir zu letze,
mein schöns brauns meidelein,
das mich die weil ergetze,
so ich von dir muss sein?
Hofnung tut mich erneren,
nach dir so werd ich krank,
tu bald herwieder keren,
die zeit ist mir zu lang.

3. Sei weis, lass dich nit affen[1]),
der klaffer sein zu vil;
halt dich gen mir rechtschaffen,
treulich dich warnen wil.
Hüt dich vor falschen zungen,
darauf sei wol bedacht
Sei dir, schöns lieb, gesungen
zu tausent guter nacht.

---

[1]) affen, zum Narren haben.

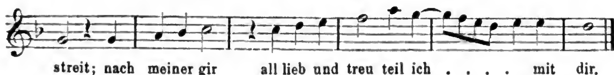
Das Gedicht muss einstmals sehr verbreitet gewesen sein, denn bis heute sind uns noch viele Abdrucke davon erhalten, so im Ambraser Liederbuch 1582 Nr. 16, im berliner Liederbuch (o. Ort) 1582 Nr. 68, in fliegenden Blättern (kgl. Bibl. in Berlin Yd 8° 9287, 9672, 9676). Uhland (Volksl. Nr. 68) theilt noch andere Drucke und Handschriften mit.

Die uns erhaltenen Tenore aus mehrstimmigen Tonsätzen habe ich oben mitgetheilt. Sie sind im Wesentlichen, d. h. in den Tonschritten, fast übereinstimmend, doch in der rhythmischen Gliederung sehr abweichend. Die Melodie ist vielfach in modernen Werken abgedruckt, so im Winterfeld, evang. Kirchengesang I, 59, Becker, Liederbuch II, 9, Schneider, Gesch. des Liedes II, 161, Reissmann, Gesch. des Liedes Nr. 9 und Musikgesch. Bd. II, 34, doch scheint den Verfassern nur eine oder die andere Lesart vorgelegen zu haben, denn keiner gelangt zu einer befriedigenden Lösung. Die uns erhaltenen Lesarten stehen alle im geraden Takt und doch, besonders wenn man die unter III mitgetheilte Lesart genauer zergliedert, tritt der ungerade Takt deutlich zu Tage. Die Erscheinung ist nicht ungewöhnlich, dass die alten Komponisten die Taktart nach Gefallen änderten, schon in der Einleitung zu den Melodieen (Seite 96) habe ich ein ähnliches Beispiel mitgetheilt. Die vier uns erhaltenen Niederzeichnungen können daher nicht unbedingt maſsgebend sein — wie viele mögen der Zeit zum Opfer gefallen sein — wenn ich daher den Versuch gemacht habe die Melodie im ungeraden Takte herzustellen und dadurch sowohl mehr Fluss und Zusammenhang erreicht, als auch die ihr inne wohnende Lieblichkeit zu besserem Ausdrucke gebracht habe, so möge man dies eben nur als einen Versuch auf dem nur wenig bebauten Felde aufnehmen. Vielleicht findet sich Ein oder der Andere, den die Melodie in dieser Darstellung ebenso befriedigt als mich. Der Ott'sche Druck weist mehrfach das Tempus imperfectum ohne Strich (C) auf, der von uns ergänzt worden ist.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 38. L. Senfl.

E. schön und zart, von ed - ler art, er-zeigt hast dich .

. . gen mir freuntlich. Was das be - deut, bleib mir . . . . . der

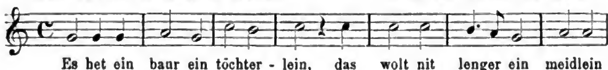


1. E. schön und zart, von edler art
erzeigt hast dich gen mir freuntlich.
Was das bedeut, bleib mir der streit;
nach meiner gir
all lieb und treu teil ich mit dir.

2. Sech ich, dass ich gelück für sich
kert auf mein fart, obs mich schon hart
wolt kommen an: leit mir nit dran,
in freuden reich
wie dus nur wilt gilt mir geleich.

3. Lieb hat kein mafs! bedenk fürbass
die sach. Ich mein nur dir allein
aus ganzer gnad; so wers doch schad,
dass ich dich liefs.
Schöns meidlein fein, hab kein verdriefs!

Melodie im Discant, von Takt 30 ab im Bass, Takt 44 ab im Tenor und Takt 58 abermals im Discant. Ott Nr. 45. Heinrich Isaac.





Es het ein baur ein töchterlein,
das wolt nit lenger ein meidlein sein.
Du schöne mein Maruschka!
in dem ellend[1]) lass ich dich nit.

---

[1]) ellend, die Fremde.

Hier haben wir das belehrendste Beispiel vor uns, in welcher Weise die alten Meister sich die Melodie dienstbar machten, und in dem einen Tonsatze haben wir alles Material vereint, was sonst erst aus den verschiedensten Werken zusammengelesen werden muss. Isaac treibt ein tändelndes Spiel mit der Melodie: er führt sie in ihrer unverletzten Reinheit vor (Tenor, Takt 44—56), dann mit einer geringen Variante (Bass, Takt 30—42) über die Zweifel herrschen können, ob sie nicht die ursprüngliche Lesart sei, und zwar betrifft es Takt 33 und 34, also den 4. und 5. Takt der Melodie, und könnte man wohl geneigt sein der Lesart des Basses den Vorzug zu ertheilen, da der 2. Vers hier analog dem ersten einsetzt, nämlich



Die übrigen Einsätze der Melodie weisen die mannigfachsten Veränderungen auf, theils in Dehnungen der Noten, theils in Einfügung von Melismen, theils in Cadenzformeln. Am Schlusse erfasst sie nochmals der Discant und führt sie mit wenig Aenderungen, die aber gerade recht lehrreich sind, bis zum Ende. Man vergleiche hiermit die Wiedergabe der Melodie in Schneider's Gesch. des musik. Liedes (II, 167).

Im Tonsatze sind von uns folgende Noten geändert worden: Discant, Takt 36 steht im Ott Takt 45 heifst die 2. Note d statt fis. Alt, Takt 66:



In Forkel's Geschichte der Musik (II, 676) befindet sich derselbe Tonsatz in Partitur.

Melodie im Discant und Alt im Canon in der Quint. Ott Nr. 91 (Nr. 1 der fünfst.) L. Senfl.

Es ist nit al - les gol - de, und das da glei-fsen tut;
ich bin dir nit gar hol - de, das macht dein u - ber - mut.

Schabab ist mir ge - wach - sen ein gan - zer gar - ten vol. Ich



Quodlib. Schmeltzel 1544 Nr. 11. Discant:



Es ist nit alles golde,
und das das gleiſsen [1]) tut;
ich bin dir nit gar holde,
das macht dein ubermut.
Schabab [2]) ist mir gewachsen
ein ganzer garten vol.
Ich brach mir ab vergiss mein nit,
hab mich lieb und acht mein nit,
Schabab bin ich.

Aenderungen im Tonsatz sind folgende vorgenommen worden: Takt 15 im Bass a statt b. Takt 29 im Tenor II, 1. Note g statt e. Takt 25 bis 40 im Bass steht fälschlich der Schlüssel auf der 3. statt 4. Linie. Bass, Takt 50 bis zum Ende ist so notirt:



Melodie im Tenor. Ott Nr. 6. L. Senfl.





---

[1]) gleiſsen, glänzen. [2]) das Schabab, Achilleskraut, Euphrasia officinalis, bei deren Blüte es mit dem Sommer schon schabab (zu Ende) zu gehen pflegt.



1. Es jagt ein jäger gschwinde
dort oben vor dem holz;
mit seiner schnellen winde
fand er ein wild, was stolz.
Auf einer weiten heiden,
da er das wild ersach,
mit seinen winden beiden
hetzt er im hinden nach.
„Vom gspür wil ich nit scheiden“,
der selbig jäger sprach.

2. Das wild hat keinen namen,
da ichs bei nennen wil;
aus adelich gezamen [1]),
gibt er der kurzweil vil.
Sein euglein sind im gschwinnet, [2])
darin man sich ersicht;
der mund vor röte brinnet,
darmit sich jäger geschwicht, [3])
ob glück dem jäger ginnet,
darauf lag sein gedicht.

3. Sein horen er erschellet,
dass in dem wald erhall.

---

[1]) gezamen, mhd. gezaeme, das hübsche Ansehen, daher aus adelichem Ansehen. [2]) geschwinnet, von geswinden, mir entschwindet die Besinnung, das Augenlicht, daher hier dem Sinne nach, es vergehen mir die Sinne. [3]) gschwicht, von geschiche, Verlust, daher hier der Jäger hat sich geschändet, blamirt.

Das wild was wol gestellet,
sprung uber berg und tal,
  bis dass ers nider fellet
bei einem brünlein rein;
er auch ganz stet nach stellet
dem edlen gspüre sein.
Den spür es auserwelet;
das bracht das gwild in pein.

Das Gedicht liegt in mehreren Lesarten vor: kgl. Bibliothek in Berlin Ms. germ. 4° 709 Nr. 35 und im Einzeldruck Yd 7804 fol. Bl. 19 und fol. 21. Die beiden letzten Drucke tragen die Ueberschrift: Ein newes lied von einem Jeger. In dem thon als | man singt das frawen lob. Der wald hat sich | entlaubet | gedenken macht mich alt. | Das Gedicht besteht dort aus 11 Strophen, jede zu 6 Versen, so dass aus je einer Strophe obigen Gedichtes zwei entstanden und zur ersten Hälfte je zwei Verse hinzugefügt sind. Auch die Ordnung der Strophen ist eine andere und treten später neue hinzu. Die letzte lautet:

Obs wider zusammen kamen,
dasselbig waifs ich nicht.
Jörg Graff heifst er mit namen,
der machet das gedicht,
als jn der Jeger Schrot den dreck
von Bissigen hat bericht.

Einen Abdruck des elfstrophigen Gedichtes findet man im Weimarer Jahrb. IV, 434 von Hoffmann von Fallersleben. Siehe auch Emil Weller, Annalen I, 213 (circ. 1530).

Die Wiedergabe obiger Melodie vergleiche man mit dem Tenore in der Partitur und urtheile, ob meine Uebertragung sinngemäfs ist. Reissmann, Geschichte des Liedes 1861 und 1874 theilt die Melodie einmal im $\frac{3}{4}$ und das anderemal im $\frac{6}{8}$ Takt mit; ohne den Senfl'schen Tenor genau zu kopiren, gehen doch die Aenderungen nicht so weit, dass sie die Symmetrie der Perioden herstellen. Noch sei erwähnt, dass das im Forster 2. Thl. Nr. 10 befindliche Lied „Es jagt ein jeger vor dem holz“ und ebendort Nr. 17 „Es wolt ein jeger jagen“, sowohl andere Gedichte wie andere Melodieen sind. Letztere ist in den historischen Volksliedern von v. Liliencron, Nachtrag p. 51 zu finden.

In der Partitur sind folgende Noten geändert worden: Alt, Takt 8, 1. Note e in f. Bass, T. 37, 1. Note c in d.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 8. Oswalt Reytter.

Es liegt ein haus im O-ber-land, das ist gar wol er-bau - - et, da reit der herr von Falckenstein auf seinem braunen gau - le, ja gau - le.

Forster, 2. Thl. 1549 Nr. 77. Tenor. Tonsatz 4stim. von Caspar Othmayr.

Es ligt ein schlos in O - ste - reich, das ist gar wol er- bau - et von zimmet und von ne - ge - lein: wo findt man solche mauren, ja mau - ren?

Berliner Liederbuch, Ms. mus. Z 98 in 4°, 3 Stb., 15. Jahrh. (kgl. Bibl. Berlin). 3stim. Melodie im Discant (Bog. c 4), Text fehlt, aufser dem Anfang:

Es leyt ein schlofs in oe ster - reich.

Es ligt ein schloss im Oberland,
das ist gar wol erbauet,
da reit der herr von Falckenstein
auf seinem braunen gaule, ja gaule.

Uhland (Volksl. Nr. 124 B) theilt ein Gedicht von 13 Strophen mit „Es ligt ein schloss in Hessenlant“, welches mit obigem zwar nur wenig Aehnlichkeit hat, doch das gleiche Versmafs aufweist. Auch Nr. 125 hat Aehnlichkeit und zählt 17 Strophen. Ebenso verschieden wie die Texte sind auch die Melodieen, deren ich drei oben mittheile. Ott und Forster stimmen in vielfacher Weise überein, während die älteste Quelle aus dem 15. Jahrh. nur den Anfangs- und Endton gemein hat. Auch in den Souterliedekens von 1540 ist Psalm 6 überschrieben: Nach der Melodie „In oostenrijck daer staet een stadt, ti is so wel ghecieret“, doch hat die Melodie mit keiner der obigen eine Aehnlichkeit.

Der Klavierauszug unter der Partitur ist eine Terz höher transponirt worden, um dadurch anzuzeigen, in welcher Tonhöhe das Lied zu singen ist.

Ott. Nr. 15 u. 97 (Nr. 7 der 5st.)

Melodie im Tenor. L. Senfl.

Es ta-get vor dem wal - de, stand auf, Ket - ter - lein!

die ha-sen lau-fen bal - de; stand auf, Ketterlein, hol-der

bul! Hei - a - ho! Du bist mein und ich bin dein!

stand auf, Ket-ter - lein!

Ott 1544 (Nr. 9 der fünfstim.) Discant II. L. Senfl.

Es taget vor dem wal-de, stand auf, Ket-ter - lein! die hasen lau-
fen bal - de; stand auf, Ket - ter-lein, hol - der bul! Hei - a-
ho! Du bist mein und ich bin dein! stand auf, Ket - ter - lein!

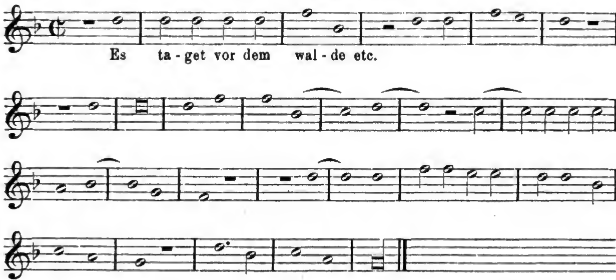
Ott 1544 Nr. 108 im 2. Disc. (Nr. 5 der 6stim.) L. Senfl.

Es ta-get vor dem wal - de, stand auf, Ket - ter -
lein! die vo-gel sin-gen al - le;
stand auf, Ketter - lein, hol - der bul! Hei - a - ho! Du
bist mein und ich bin dein! stand auf, Ket - ter - lein!

Forster, 5. Thl. 1556 Nr. 43, im Tenor; 5stim. von L. Senfl.

Es ta - get vor dem wal - de, stand auf, Ketter - lein!
die ha-sen laufen bal - de; stand auf, Ket-ter-lein, holder
bul! Du bist mein und ich bin dein! stand auf, Ket-ter - lein!

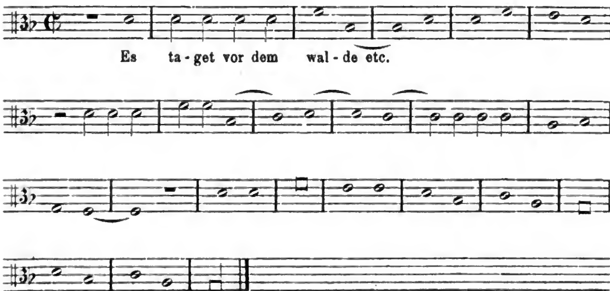
Ott 1534 Nr. 19 und Forster 5. Thl. 1556 Nr. 46, im Disc. I, 5stim. von Arnold von Bruck (in der Originalnotation).



Qnodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 10 im Alt, 4stim. ohne Autor.



Ott 1534 Nr. 30. Melodie im Discant und Vagans. 5stim. von Senfl.



Es taget vor dem walde
  stand auf, Ketterlein!
die hasen laufen balde;
  stand auf, Ketterlein, holder bul!
    das heiaho!
Du bist mein und ich bin dein!
  stand auf, Ketterlein!

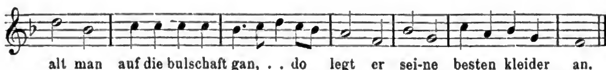
Bei Mittheilung der verschiedenen Lesarten der Melodie ist zugleich die Quellenangabe verzeichnet, und habe ich bereits in der Vorrede zu den Melodieen (S. 96) dieselbe als besonders geeignet angeführt, meine dort ausgesprochenen Ansichten mit Beweisen zu belegen. Die vermehrte Quellenmittheilung wird derselben noch gröfseren Nachdruck verleihen.

In der Partitur von Nr. 15 sind im Discant, Takt 11 und 22 aus der Brevisnote a zwei Semibreves von uns gemacht worden. Im Tenor, Takt 13 heifst es im Ott □ o und in Nr. 97, Takt 4 im Disc. II: □ o.

Melodie bis Takt 20 im Tenor,
dann im Discant und von Takt 31
bis zum Schluss wieder im Tenor.

Ott Nr. 92 (Nr. 2 der 5stim.)
Steffan Mahu.





Quodlib. Schmeltzel Nr. 8 Tenor:

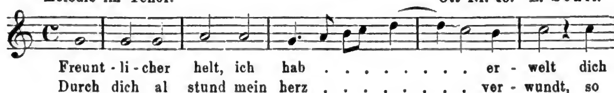


Es wolt ein alt man auf die bulschaft gan
do legt er seine besten kleider an.

Nach Peter Schoeffer's Liederbuch von circa 1536 Nr. 53, welches dieselbe Komposition von Mahu enthält, lautet der 2. Vers: „do legt er seinen besten Mantel an“.

Beide Drucke weisen mehrfach falsche Noten und verschiedene Lesarten auf, so im Bass I, Takt 6 schreibt Schoeffer statt d d c nur d c (𝅗𝅥 𝅗𝅥) und im folgenden Takt schreibt Ott nach der Pause d statt b. Bass II, Takt 18 schreibt Ott b g g statt b a g. Discant, Takt 24 letzte Note hat Ott g statt f und Takt 30, 1. Note, Schoeffer c statt b. Tenor, Takt 32, schreibt Schoeffer statt d d b nur d b (𝅗𝅥 𝅗𝅥).

Melodie im Tenor. Ott Nr. 46. L. Senfl.



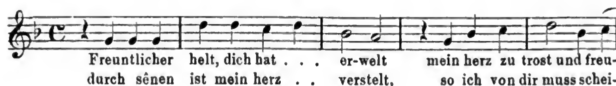








Forster 3. Thl. 1549 Nr. 34, ohne Autor.







1. Freuntlicher helt, ich hab erwelt
dich meinem herzen zu freuden.
Durch dich al stund mein herz verwundt,
so ich von dir sol scheiden.
Noch bleibt bei dir meins herzen gir,
tut sich alzeit verneuen.
Dieweil ich leb, nit von dir streb,
ich meins in êren und treuen.

2. „Freuntliches herz, on allen scherz,
dein lieb hat mich umbfangen.
Zu dir ich mich desgleich versich;
nach dir stêt mein verlangen
aus rechter gir, das glaub du mir,
mein herz hast du besessen.
Dieweil ich leb, nit von dir streb;
dein kann ich nit vergessen."

3. Freuntliche zucht, du edle frucht,
dein lieb tut mich durchdringen.
dein schöne zir teglich liebt mir,
tut mir mein herz bezwingen.
Wo du nit bist, kein freud nit ist
bei mir auf dieser erden.
Dieweil ich leb, nit von dir streb;
durch dich mag ich tröst werden.

Ein ander lied. Freuntlicher helt, ich hab erwelt.

1. Freuntlicher held, ich hab erwelt
mein herz bei dir zu bleiben.
Durch sie ist mir mein herz verstelt,
dass ich mich muss von ir scheiden.

noch bleibt bei dir meins herzen begir,
dergleich tu dich erzeigen.
Dieweil ich leb, von mir nicht streb!
mein herz ist ganz dein eigen.

2. Freuntliches herz, ôn allen scherz,
dein lieb hat mich umbfangen.
Deinthalben muss ich leiden schmerz,
nach dir stêt mein verlangen.
aufs rechter begir, das glaub du mir,
mit rechter lieb umbsessen.
Dieweil ich leb, von mir nit streb!
dein kan ich nit vergessen.

3. Freuntliche zucht, du edle frucht,
dein lieb tut mich durchdringen.
Dein schöne zier die liebet mir,
tut mir mein herz bezwingen.
Wo du nicht bist, kein freud nicht ist,
alhie auf dieser erden,
dieweil ich leb, von mir nit streb!
du bist mein trost auf erden.

4. Freuntliches bild, erzeig dich milt
gegen deinen diener arme!
Und wenn du wilt, so ist verstelt,
nim mich in deine arme!
Aufs rechtem lust geschmücket an ir brust
mit ermlein weifs umbfangen,
dieweil ich leb, von mir nicht streb!
nach dir stêt mein verlangen.

5. Freuntlicher hort, merk meine wort,
lass dir sie gehn zu herzen!
Ich fürcht, die lieb sei mir zerstört,
darumb leid ich grofz schmerzen.
Von mir nicht wend, ich dir das schenk,
mein gesang hörstu erklingen.
Also erdacht zu guter nacht:
du bist mein Keiserinne.

Quellen. Text: Die erste Lesart ist nach Ott, die zweite nach einem fliegenden Blatte der kgl. Bibliothek in Berlin (der Einbanddeckel trägt die Jahreszahl 1539). Der letzteren Lesart am meisten ähnlich ist ein fliegendes Blatt mit der Jahreszahl 1526 (ebenfalls auf der kgl. Bibl. in Berlin). Sehr veränderte Gedichte findet man aufserdem im Ambraser Liederbuch Nr. 51, berliner Liederbüchlin 1582 Nr. 103, fliegendes Blatt der k. Bibl. in Berlin Yd 8° 9081, Forster's Liederbuch, 3. Theil Nr. 22 und 34, Ochsenkhun's Tabulaturbuch von 1558 fol. 70 und Kriesstein's Sammelwerk von 1540 Nr. 78. Die Lesarten weichen so von einander ab, dass man sie fast als selbstständige Gedichte betrachten könnte.

Musik: Der Tonsatz von Senfl ist wieder abgedruckt im Forster 3. Thl. 1549 Nr. 22 mit verändertem (fehlerhaftem) Gedicht und einigen Varianten in der Musik, und zwar im Discant, Takt 29, letzte Note c theilt er in zwei halbe Noten c. Alt, T. 10 statt ändert er in, T. 24, erste Note f in zwei halbe Noten f und Schlussnote d in h.

Die zweite Melodie (Forster III, 34) hat ein ähnliches Gedicht wie Forster III, 22, doch auch hier ist der Text verdorben.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 60. Wilhelm Breyttengrasser.

Freuntliches K.! ver - ferst mit ja. Got hat mich gwert des
ich be - gert auf er - den hie, wie ich . . dann je und
al - weg hatt verlan - gen nach dir, ... mein
trost! mich hast . . er - lost; grofs sênen ist vergan - gen.

1. Freuntliches K.! verferst mit ja.
Got hat mich gwert des ich begert

auf erden hie, wie ich dann je
und alweg hatt verlangen.
nach dir, mein trost! mich hast erlost;
grofs sênen ist vergangen.

2. Dieweils Got hat êrlich erstat
nach seiner güt, und unserm gmüt
ganz angenem, nit wider zem,[1])
beschaffen[2]) sol mir werden
dein weiblich zucht, die edle frucht,
ganz lieblich hie auf erden.

3. Dein bleib ich ganz! der êren glanz
mich des bewegt, wies auferlegt
von Got ist mir; dergleichen dir
samet uns unverscheiden[3]).
Darum ich sprich: dein treu nit brich!
niemant wird dich mir leiden.

Gedicht und Melodie finden sich in Ott's erster Sammlung (1534 Nr. 82, 4stim. von Senfl) in völlig gleicher Lesart wieder. Die Note h im Tenor obigen Satzes, Takt 17, ist ein Druckfehler Ott's in 1544 und muss a heifsen. Die Tonsätze dagegen sind verschieden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 72. Heinrich Isaac.





---

[1]) wider zem, widerwärtig. [2]) beschaffen, zu eigen geben, bestimmen. [3]) unverscheiden, adj. ganz, ungetrennt.



Len - ger je mêr, mein F., . ich ger mich treu - li -



chen verpflich - ten in züch - ten zu dir, ... mit

1)



gir, hof . . . schier . . . . der sach . . . dich wol be-



rich - ten.

1) Variante im Arnt von Aich fol. 48.

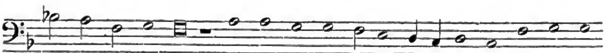


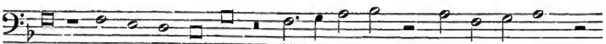
Kleber, Ms., k. Bibl. in Berlin, fol. 128, 3stim. 2. Stim.:



A. E. Fruintlich und milt zart reines bildt, H. B. 32.









1. Freuntlich und mild, zart reines bild!
hast mich ob allen. Gefallen
tut mir dein züchtig berd und weis.
Hierumb ich mich hab embsiglich
an dich ergeben, zu leben
nach treuer art und höchstem fleifs.
Lenger je mêr, mein F., ich ger
mich treulichen verpflichten in züchten
zu dir, mit gir, hof schier
der sach dich wol berichten.

2. Fleifslich wil ich stets üben mich,
dein lob zu mêren, und êren
dein weiblich schön und rein gestalt,
die mir gefelt. Du bist erwelt
aus weibes scharn! erfarn
von dir hab ich das manigfalt.
In keinem reich, mein F., dein gleich
ist zwar wenig ersehen! mag jehen![1])
allein, sonst kein, mein ein,
von der mir guts mag bschehen[2])

3. Frölich und frei, sei wo ich sei,
magst dich des halten, eralten[3])
wil ich dienstlich dir alzeit sein,
willig bereit, in lieb und leid
von dir nit setzen, ergetzen,
glaub solchs von mir in treuem schein.
Wer es dein will, mein F., in still
tetst dich auch zu mir neigen, erzeigen.
Bit dich freuntlich, gwêr mich,
wann ich bin ganz dein eigen.

In vier verschiedenen Musikdruckwerken liegt uns dieses Lied vor und zwar: Oeglin 1512 Nr. 33, von Aich (1519) fol. 48, Reutterliedlin 1535 Nr. 36 und im Ott 1544. Die Melodie stimmt Note für Note überein, nur im Werth der Noten treten Schwankungen ein, während die Texte mannigfache Lesarten bieten, die theils besser,

[1]) jehen, sagen, sprechen. [2]) bschehen, wiederfahren. [3]) eralten, alt werden.

theils schlechter als im Ott sind. Wir haben das im Ott befindliche Gedicht als mafsgebend benützt und nur dort andere Lesarten gewählt, wo die Ott'sche Lesart verdorben war.

Die Tonsätze der vier Lieder scheinen dem Tenore nach durchweg andere zu sein, und trägt keine einen Autornamen als die im Ott. Im Kleber'schen Ms. sind die Buchstaben A. E. und H. B. eingezeichnet. An Verbesserungen mussten in der Partitur eintreten: Bass, Takt 15, ½ Pause statt einer ganzen und Takt 27 musste die Pause hinzugefügt werden. Alt, Takt 28, 2. Note eine halbe statt einer ganzen.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 48. L. Senfl.

Gar oft sich schickt, dass eim . . gelückt, so an-dern nit wil für

. . . . sich gân. Wen un - fal reit, dass er er - leit, der muss den spot zum

schaden hân. Doch hof ich, dass mir je sol bass in mei-ner

sach ge-lin - gen; was ich nit kan er - sprin - gen, das

muss . . ich tun erschlei - chen, un - treu - er art entweichen.

1. Gar oft sich schickt, dass eim gelückt,
so andern nit wil für sich gân.
Wen unfal reit[1]), dass er erleit[2]),
der muss den spot zum schaden hân.
Doch hof ich, dass mir je sol bass[3])
in meiner sach gelingen;

[1]) reiten, einen verfolgen, auf dem Nacken sitzen. [2]) erleit, erliegt. [3]) bass, besser.

was ich nit kan erspringen,
das muss ich tun erschleichen,
untreuer art entweichen.[1])

2. Ob eim gleich schon wil glück zu stân,
so findt man ein, der spil verbent[2])
und juckt sich rein ein schelmen bein,
dass in ein jeder leicht erkent:
ficht mich nicht an! er hat sein man,
an mir ein rechten funden.
Ob mir dergleichen kunden
wöllen nichts guts verjehen
das muss ich lassen geschehen.

3. Fragt er mich das, wo im der has
bei ôren wer entschlafen,
und schaut sich bass im spiegel glas:
er sech ein rechten Affen.
Wo er ermess, vileicht vergess
er ander leut darneben,
den' er wil ordnung geben:
so lest er sich nicht schweigen;
er muss sein kolben zeigen.

Melodie im Bass, Tenor und Discant, nach der Reihe. Ott Nr. 44. Heinrich Isaac.





Rhau, Tricinia 1542 Nr. 58 im Bass (3stim. von Paul Hoffheimer).



[1]) entweichen, fortgehen. [2]) verbennen, verbannen.



Berliner Liederbuch (15. Jahrh.) Ms. mus. Z 98 Tenor. Vom Text nur der Anfang vorhanden.



In den Quodlibets: Forster 2. Thl. 1540 Nr. 60 und Schmeltzel 1544 vielfach benützt und zwar mehrentheils die ersten 12 Noten.

Greiner, zanner, schnöpfitzer,
  wie gefelt dir das?
Ich wil bei dir am tisch sitzen
und dein weib ins maul küssen:
  wie gefelt dir das?

Im Discant, Takt 22 ist die 2te Note a in f korrigirt worden. Aufserdem sind des Textes halber mehrfache Aenderungen geschehen, wie im Bass, Takt 22 d 𝅝 in 𝅗𝅥 𝅗𝅥; Alt, Takt 35 die Ligatur g d getrennt und im Bass 38 war eine ganze Note d zu viel vorhanden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 30. Johann Müller.







1. Guckguck hat sich zu tod gefalln
   von einer holen weiden:
   wer sol uns disen summer lang
   die zeit und weil vertreiben?

2. Ei, das sol tun frau Nachtigal,
   die sitzt auf grünem zweige;
   sie singt und springt, ist alzeit frô,
   wenn ander vögel schweigen.

Das Gedicht liegt in vielfachen Lesarten vor, auch Uhland (Volksl. Nr. 13) giebt obiger den Vorzug. Die Melodie ist nur aus obigem Tonsatz bekannt. Bemerkenswerth ist noch im Alt und Bass die Vorzeichnung von b und es in den Originalstimmen.

Melodie schwer erkennbar. Nachfolgender Versuch rührt von Lud. Erk her. Ott N. 50. Lud. Senfl.







Hans Beutler der wolt reiten aus;
da kam des scherers Michel
|: geschlichen in sein haus :|

Ott Nr. 51. Lud. Senfl.

Hat uns der Teu-fel gen Teiningen bracht, wol in das ko - ti - ge

dorf . . . . und do die bösen bauren sein, seind al-ler untreu vol.

Hat uns der Teufel gen Teiningen bracht,
wol in das kotige dorf,
und do die bösen bauren sein,
seind aller untreu vol.

Die Melodie liegt im Discant und Tenor; die erstere verdient den Vorzug wegen dem Schlussfall Takt 7—8 (Partitur Disc. 9—10, Tenor 11—12). Die Rhythmisirung der Melodie wie sie in dem Tonsatze auftrit, konnte nicht beibehalten werden und möge man daher obige Wiedergabe im dreitheiligen Takt als einen Versuch betrachten.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 10. Thomas Stoltzer.

Heim-lich bin ich . . . . in treu - en
Dann du bist die . . . . e - wig . . . . al-

dein, das solt du ganz verse - hen dich,
hie, der sich mein herz so in - nig - lich
er - ge - ben

hat ganz . . . früh . . und spat und wil dir sein ganz un -



1. Heimlich bin ich in treuen dein,
das solt du ganz versehen dich,
dan du bist die einig alhie,
der sich mein herz so inniglich
ergeben hat ganz früh und spat,
und wil dir sein ganz untertân;
auf erden mêr kein freud begêr,
dan dass ich dich solt sehen an!

2. Was ich auf erd anfahen tû,
so ist dein schön vor augen mir,
mir wird sonst nimmer mêr kein ruh,
dan ob ich ie zu gfallen dir
möcht sein ein zeit, sunst ist kein freud,
die mich vor leid erhalten mag,
Dan du bist die mir ie und ie
benemen kan mein schmerzlich klag.

3. Ermerk[1]), mein trost, sênliches wê,
damit ich werd in tod versêrt!
Ich bit, herzliche klag verstê,
weil sich mein lieb stets zu dir mêrt,
Das nim zu gmüt, erzeig dein güt!
sunst gêr ich nichts, die weil ich leb,
ob ich erdecht, zu wegen brecht,
dass dir, mein lieb, zu schaffen geb.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt worden:
Discant, Takt 4, 1. Note d in c, Takt 22, letzte Note ♩ in 𝅗𝅥 und Takt 41, 2. Note b in c.

[1]) Ermerken, bemerken.

Alt, Takt 10, 3. und 4. Note f d in d f und Takt 26 etc. heifst in allen Stimmen:



Da diese Stelle nicht so bleiben konnte, so wurde von drei Conjecturen die bereits veröffentlichte gewählt. Im Klavierauszug füge man Takt 40 als 2. Viertel in der Oberstimme ein a hinzu.

Melodie im Tenor: Ott Nr. 16. L, Senfl.



Nr. 110, Tenor (Nr. 7 der 6stim.): Matthias Eckel.



Forster III, 41 im Discant: Georg Forster.





wegen lân, ... ich wer sein noch wol kommen ; wie oft es

es bringt mir kleinen frommen ; zu grein und

mich ge - reu - et hat, das kan ich wol er - mes-

zan - ken hab . . . ich gnug, o weh meins jun-gen her-

sen! Al - zeit muss ich im ha - der stân .

- zen! Ein junges weib, die wer meins fug, mit der . .

. . zum bet und auch zum es - sen.

. . wolt ich oft scherzen, scherzen.

Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 11 im Bass:

Ich ar-mer man y was hab ich ge-than?

dito Nr. 11 Tenor.

Ich al - ter man, was hab ich gthan, ein weib hab ich gen.

dito Nr. 7 Tenor.

Ich armer man etc.

1. Ich armer man, was hab ich gtân,
dass ich ein weib hab gnommen!
Ich het es wol under wegen lân,
ich wer sein noch wol kommen;
wie oft es mich gereuet hat,
das kan ich wol ermessen!
Alzeit muss ich im hader stân
zum bet und auch zum essen.

2. Wenn ich des nachts wil schlafen gân
und freüntlich mit ir scherzen,
mit mir facht sie ein hader an,
der bringt mir heimlich schmerzen.
Sprich ich zu ir: ruck her zu mir,
sie tut sam seis entschlafen.
Wil ich vil kurzweil mit ir hân,
so muss ichs von ir kaufen.

3. Den kauf treib ich so lang im jâr,
damit bleib ich bei hulden
mit meiner frauen, sag ich für war,
die hand muss ich ir vergulden:
guldn ketten und schauben wil sie hân,
merkt auf, ir jungen knaben!
Also geschicht eim alten man,
der ein junges weib wil haben.

Das Gedicht liegt in mehrfachen Lesarten vor. Auch der Anfang: „Ich alter man“ und „Ich armer man.“ Ott hat nur die erste Strophe mitgetheilt. Das Frankfurter Liederbuch von 1582 (Nr. 120) hat 5 Strophen; flieg. Bll., kgl. Bibl. Berlin Yd fol. 7801 (27) und Yd fol. 7804 (24) sogar 7 Strophen, auch im Ambraser Liederb. von 1582 (83) steht das Gedicht und noch in einem Ms. der k. Bibl. in Berlin (Ms. germ. 4° 752 p. 23) in 3 Strophen wie oben mitgetheilt. Von Strophe 4 ab gehen die verschiedenen Drucke vollständig auseinander und sind dies jedenfalls spätere Zusätze, was schon aus der Schlussstrophe von Yd 7804 hervorgeht, wo es heifst: „Der uns dises liedlein sang, vernewet hat gesungen.“ Aus diesem Grunde haben wir die übrigen Strophen fortgelassen, besonders da sie die Qualen des Ehemannes forterzählen und also dasselbe Thema in noch krasserer Weise variiren.

Die Melodie liegt uns in drei Bearbeitungen vor. Ich habe sie vergleichend unter einander gestellt, um die Uebersicht zu erleichtern und abermals zu zeigen, in welcher Weise die Komponisten sich die Melodie zurecht legten. Die verzeichneten Anfänge aus den Quodlibets geben den Beweis, wie bekannt und verbreitet die Melodie damals war.

In der Partitur von Nr. 110 ist im Alt, T. 32, 3. Note a mit der folgenden Note a verbunden worden, obgleich sie im Ott, durch den Zeilenwechsel bedingt, zweimal gedruckt ist und im Discant I, Takt 11, heifst die letzte Note c statt b; T. 48, die letzte Note d statt e.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 59. L. Senfl.

Ich armes keuzlein klei - ne, wo sol ich fliegen aus? bei der

nacht so gar al - lei - ne, bringt mir gar manchen graus.

Forster, 3. Thl. Nr. 11 (Jobst vom Brant) Tenor:

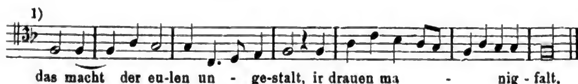
Ich armes keuzlein klei - ne, wo . . . sol ich flie - gen

bei nacht so - gar al - lei - ne, bringt . . mir so man - chen



Forster III, 64 (Othmayr) Varianten, eine 5. tiefer mit b Vorz. (Tenor:)





1. Ich armes keuzlein kleine,
   wo sol ich fliegen aus?
   bei der nacht so gar alleine,
   bringt mir gar manchen graus.

2. Der nast²) ist mir entwichen,
   darauf ich ruhen sol,
   die laublein sein verblichen,
   mein herz ist traurens vol.

3. Muss ich mich von dir scheiden,
   herzlieb, ganz traurig bin,
   es gschach mir nie so leide:
   ade! ich far dohin.

Uhland (Volksl. Nr. 14) theilt aus denselben Quellen das Gedicht in 3 verschiedenen Lesarten mit und können wir daher uns hier mit der einen begnügen. Wichtiger ist ein genaueres Eingehen auf die

¹) drauen (Forster: trauen, trauren), drohen. ²) nast, Ast.

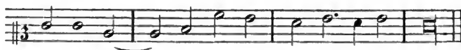
Melodie und den 4stimmigen Satz, der in drei verschiedenen Bearbeitungen vorliegt. Der Tonsatz aus Ott ist auch von Forster im 3. Theil seiner Liedersammlung (1549 Nr. 4) abgedruckt mit mehreren kleinen Veränderungen. Ferner hat dieselbe Melodie mit erweitertem Text, (Uhland 14, C.) so dass ein wiederholter erster Theil entsteht, Caspar Othmayr (Forster III, 64) und Jobst vom Brant (Forster III, 11) vierstimmig gesetzt und endlich Stephan Mahu, dessen Bearbeitung aber nur in einer Lautentabulatur von Ochsenkhun 1558 (Bl. 78) bekannt ist. Sehr interessant ist die Vergleichung der drei Lesarten untereinander und möge man meinen obigen Versuch als Resultat derselben aufnehmen.

In der Partitur wurde im Discant, Takt 12, letzte Note g in h und im Bass, T. 7, die erste Note d mit dem vorhergehenden d verbunden. Die Varianten im Forster III, 4 sind im Discant Takt 4—6 folgende:

Takt 12—13



im Alt T. 10:



Melodie im Tenor. Ott Nr. 47. L. Senfl.



Ich ar-mes meidlein klag . . . mich sêr, wie sol mir nur ge-
dass ich den al - ler - lieb . . . sten mein so lang nit hab ge-



sche - hen! der mir vil weil und zeit vertreibt, sonst keinr auf diser
se - hen,



er - den; wann ich gedenk, wie es im gêt, mein herz in grofsem



trauren stêt, ich kan nit frölich wer - den.

I. Forster 3. Thl. 1549 Nr. 31. 4stim. von L. Senfl. Tenor:

Ich ar-mes meidlein klag . . . . mich sêr, wie
dass ich den al - ler - lieb - - sten mein so

sol mir leid ge-sche - hen!
lang nit hab ge - se - hen,
der mir mein zeit und weil vertreibt, .

. . . sonst keinr auf di - ser er - - den; wann

ich ge-denk, wie es im gêt, mein herz in gro - ſsem trau-ren

stêt, ... ich kan nit frö - lich wer - den.

II. Forster 3. Thl. 1549 Nr. 32 4stim. von Caspar Othmayr. Tenor:

Ich ar - mes meidlein klag . . . . mich ser, wie
dass ich den al - ler - lieb - sten mein so

sol mir nur ge-sche - hen!
lang nit hab ge - se - hen,
der mir die zeit und weil vertreibt,

sonst keinr auf di - ser er - den; wann ich ge-denk





1. Ich armes meidlein klag mich sêr,
wie soll mir nur geschehen!
dass ich den allerliebsten mein
so lang nit hab gesehen,
der mir vil weil und zeit vertreibt,
sonst keinr auf diser erden;
wann ich gedenk, wie es im gêt,
mein herz in grofsem trauren stêt,
ich kan nit frölich werden.

2. Ach reicher Christ, gib mir das glück:
wo er reit in dem lande,
bewar im seinen graden leib
vor leid und auch vor schande!
Das wil ich immer danken Gott
alzeit und alle stunde;
wann ich gedenk, wie es im gêt,
mein herz in grofsem trauren stêt,
kein lieber' sol mir werden.

3. Er zog mit meinem willen nit hin,
doch war sein herz mein eigen,
vil guts ich mich zu im versich,
treu dienst wil im erzeigen;
kein falsch hat er an mir erkent,
an meinem ganzen leibe:
noch ist der knab so wolgemut,
für in nem ich nit Keisers gut:
vergiss mein nit in treuen.

Uhland (Volksl. Nr. 71) theilt dasselbe Gedicht nach denselben Quellen mit und Wackernagel (Kirchenlied 1841 Nr. 695) bringt das Gedicht in einer niederdeutschen geistlichen Umdichtung. Im Forster (III, 31) weist das Gedicht mehrfache Aenderungen auf, die aber wenig Werth haben, auch ist noch eine Strophe mehr vorhanden. Die Melodie theilt bereits v. Liliencron (histor. Volksl., Nachtrag 1869 Nr. 48 und den Tonsatz aus Forster III, 31, Beilage 5) mit, doch kennt er nur die eine Lesart und zwar gerade diejenige, welche am wenigsten geeignet ist, ein richtiges Bild der Melodie zu geben. Meine obigen Mittheilungen bestehen in der freien Wiedergabe der Melodie, geschöpft aus den Lesarten, und der genauen Wiedergabe (die Noten um die Hälfte verkürzt, mit Taktstrichen versehen und die Pausen gestrichen) der beiden Melodieen unter I und II. Die drei Melodieen weichen so von einander ab, dass man die Abweichungen nicht mehr als Zusätze der Kontrapunktisten betrachten kann, sondern als Umbildungen einer Grundmelodie, welche sich in verschiedenen Gauen des deutschen Reiches vollzogen haben. Die Melodieen unter I und II von den Zuthaten des Kontrapunktisten zu befreien, bietet an der Hand meiner Vorarbeit keine Schwierigkeit mehr.

Der Ott'sche Druck theilt den Senfl'schen Satz ohne die Vorzeichnung eines ♭ mit und haben wir dies in der Partitur als fehlend hinzugesetzt.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 26. Oswalt Reytter.

Ich die-net eim Herren drei gan - ze jâr . . wol umb . sein

Töch-ter-lein, das . ist wâr.

1. Ich dienet eim Herren drei ganze jâr
   wol umb sein Töchterlein, das ist wâr.

2. Ich dienet im wol, er het mich lieb,
   dass ich im die nacht beim Töchterlein schlief.

3. ‚Sih, Töchterlein, stê auf und zint ein liecht!
   in deiner kamer ist ein dieb.‘

4. „Es ist kein dieb, es ist mein lieb,
der stilt mir meine kleider nit,

5. Denn nur das schmale pentelein (bendele n),
das ich das jâr auftragen solt.“ [1])

Melodie im Tenor und Bass im Canon in der Octave. Ott Nr. 93 (Nr. 3 der 5st.) L. Senfl.

Ich hab mich redlich ghalten an-derthalbe stund, ich hab mich redlich ghalten an-dert-hal-be stund.

Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 11 im Bass.

Ich hab mich redlich ghalten anderthal - be stund, an-dert-hal-be . stund, an-dert-hal-be . . stund.

Ich hab mich redlich gehalten
anderthalbe stund.

Melodie im Discant und Tenor. Ott Nr. 22. L. Senfl.

Ich het mir ein end-lein für-ge-nommen, das hiefs mich umb die zwel-fe kommen. Und do ich umb die zwel-fe kam, ein grofs ge-

---

[1]) Nur die Jungfrauen durften die Haarflechten, die Zöpfe mit den rothen Bändern, hängen lassen; die entehrten mussten sie wie die Frauen aufbinden.

Schluss im Tenor:

rümpel im haus vernam; ich barg mich hin-ter die ku - chen. ich barg mich

hin-ter die ku - chen.

Quodlibet, Schmeltzel 1544, Nr. 7, Alt:

Ich het mir ein Endlin für-ge-nom-men, es hiefs mich wol

umb die zwel-fe kom - men.

Ich het mir ein endlein fürgenommen,
das hiefs mich umb die zwelfe kommen.
Und do ich umb die zwelfe kam,
ein grofs gerümpel im haus vernam;
ich barg mich hinter die kuchen.

Discant und Tenor gehen bis Takt 17 im Canon in der Quint. Der Tenor ist rhythmisch so verschoben, dass nur der Discant ein richtiges Bild der Melodie giebt, doch gehen beide von Takt 18 ab auseinander und jede giebt einen anderen Schluss. Ich möchte dem Tenor den Vorzug geben und würde die Fassung so vorschlagen:

ich barg mich hin-ter die ku - chen.

Das Bruchstück der Melodie aus Schmeltzel giebt in verkümmerter Weise die ersten 8 Takte. In Hans Gerle's Musica und Tabulatur, Nürnberg 1546 bei Formschneider, Bogen G 1 ist derselbe Tonsatz von Senfl für 4 Geigen arrangirt.

Im Bass ist in der Partitur Takt 9, letzte Note, c in f verbessert worden.

Ich junger man, siehe Ich armer man.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 31. L. Senfl.

Ich kenn des klaf-fers ei - gen - schaft; da-rumb lass klaf-fen
was da klaft, es bindt noch löst und hat kein kraft. Al - lein sich je-des
sel - ber straft in dem, da-mit es ist . . be-haft. Bleib nur wie vor, .
. . . . hat es nichts gschaft.

1. Ich kenn des klaffers[1]) eigenschaft;
darumb lass klaffen was da klaft,
es bindt noch löst und hat kein kraft.
Allein sich jedes selber straft
in dem, damit es ist behaft.
Bleib nur wie vor, hat es nichts gschaft.

2. In schmerz sein bös begangen hat;
dem wolt er finden klugen rât,
durch klaffens neid on alle gnad:
wolt er ein stellen an sein stat,
so ists doch worden vil zu spat;
man weiſs, was er gehandelt hat.

3. Demnach, liebs glück, mir gnad versprich;
halt dich gerecht, dein treu nicht brich!
ôn allen falsch mein ichs treulich,
endlich keins argen dich versich.
Scham, êr und zucht erfreuet mich;
in dem zwingst mich gewaltiglich.

---

[1]) klaffer, Afterredner.

Melodie im Discant und Tenor, Canon in der Oktave.

Ott Nr. 107 (Nr. 4 der 6stim.) L. Senfl.

Ich klag den tag und al - le stund, dass mein aus - bund nit

hat . . . . sein gsund; des - halb ver - wundt mein herz im leid aus

gu - tem grund.

1. Ich klag den tag und alle stund,
   dass mein ausbund
nit hat sein gsund; deshalb verwundt
   mein herz im leid aus gutem grund.

2. Wie mag ôn klag mein herz nur sein,
   dieweil grofs pein
sich mêrt darein: mein sonn mir schein,
   dass werd getroest die liebste mein.

3. Unglück, dein tück bald von mir wend,
   dardurch behend mein grofs ellend
zu gutem end;
   mit frieden werd durch glück gelendt.

Das Gedicht findet sich übereinstimmend in Ott's Liedersammlung von 1534 Nr. 27, Reutterliedlin 1535 Nr. 9, Berg und Neuber, Liederbuch (1550) Nr. 16 und im berliner Liederbüchlin von 1582 Nr. 146. Die 2. und 3. Strophe weichen aber von Ott 1544 so ab, dass sie hier einen Platz finden müssen:

2. O glück, lass sein mein traurens end,
   dein hilf mir send,
verkêr ellend! thu das behend,
   dass mir werd bald mein leid gewendt.

3. Ach, Jupiter, hilf zu und rât,
   gib zeit und stat,

der liebe sât, mit rechter tât,
dass er werd gsund und im nichts schad.

Eine geistliche Umdichtung von H. Knaust (1571) ist in Wackernagel's d. Kirchenl. 1841 Nr. 708 abgedruckt. Die Melodie liegt in dreifacher Bearbeitung vor, und zwar zweimal von Ludwig Senfl: die 6stimmige im Ott 1544 und die 4stim. im Ott 1534 Nr. 27, wieder abgedruckt in den Reutterliedlin 1535 Nr. 9 (Berg und Neuber ist wahrscheinlich auch dieselbe Bearbeitung, doch ist nur das Tenorbuch bekannt) und einmal von Thomas Stoltzer im Forster 1. Thl. 1539 Nr. 33, wieder benützt in Gerle's Tabulatur von 1532 (Bog. C 2). Merkwürdig ist die genaue Uebereinstimmung der Melodie in den drei Bearbeitungen, die sich nur durch die verschiedenen Pausen von einander unterscheiden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 77. L. Senfl.



Ich scheid da - hin! noch bleibt . . . . mein sin bei
O wer-tes weib, be - war . . . . dein leib, dein



dir ganz stet im her - zen. Halt dich . wol
zucht und êr vor schmer - zen!



inn, bis wei - ser sinn; die welt tut sêr . . . .



vast lie-gen: ge-denk . der wort, mein höchster hort, und lass dich



nit be-trie - - gen.

1. Ich scheid dahin! noch bleibt mein sin
bei dir ganz stet im herzen.
O wertes weib, bewar dein leib,
dein zucht und êr vor schmerzen!
Halt dich wol inn, bis[1]) weiser sinn;
die welt tut sêr vast liegen:[2])
gedenk der wort, mein höchster hort,
und lass dich nit betriegen!

2. Seit es muss sein, herzliebste mein,
dass ich von dir muss scheiden;
so wünsch ich dir aus herzen gir,
dass Gott dich bhüt vor leiden.
Jetzt und füran ich dir das gan[3])
für ander al auf erden;
des bis gewiss, mein nit vergiss!
mir sol kein liebre werden.

3. O werte Frau, mein treu anschau,
bewar dein weiblich güte!
vor klaffers schwatz, mein höchster schatz,
tu dich gar eben hüten!
Mein liebe gspil glaub nit zu vil;
tu dich gar wol bedenken,
was man dir sagt; du schöne magt,
lass dir dein êr nit krenken.

Herr Ludwig Erk theilt mir noch folgende Lesart mit, die sich auf der Bibliothek in Weimar befindet.

Fl. Bl. „Drey hübsche Lieder, das Erst, für alle freud auff diser erden etc. Das ander, Ich schaid dahin, doch bleibt meyn sin. Das dritt, wie schön blüet vns der Maye. (Am Ende:) Getruckt zu Nürnberg durch Kunegund Hergotin.“ (Mit Bildniss.)

1. Ich scheid dahin! doch bleibt mein sin
und gemüt bei dir im herzen.
O wertes weib, bewar dein leib,
dein zucht und êr vor schmerzen!

---

[1]) bis, sei. [2]) liegen, lügen. [3]) gan, von gunnen, gönnen.

Halt dich wol inn, bis weiser sinn;
die welt tut sêr fast liegen.
Gedenk der wort, mein höchster hort,
und lass dich nicht betriegen!

2. O werter helt, mach dir gefelt
mein dienst und freuntliches erbieten,
als ich verrinn und was sich ziemt,
ich erzeig mich dir in güten,
in stäter treu, ôn alle reu,
dieweil ich leb auf erden.
Des bis gewiss, mein nicht vergiss!
mir soll kein lieberer werden,
dieweil ich leb auf erden.

3. Seit ich muss sein, herzallerliebster mein,
dass ich mich von dir muss scheiden,
so wünsch ich dir aus meines herzen begir,
dass dich got behüt vor leide.
Jetzund nun fort an ich dir des gan,
dieweil ich hab das leben.
Gedenk auch mein, ich bleib stäts dein,
dieweil ich hab das leben.

In der Partitur ist im Tenor, Takt 11, statt g ein e gesetzt worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 57. L. Senfl.





gfild, als ichs hett aus - er - ko - ren, es scheucht ab mir, als

ich . . es spir, mein ja-gen ist ver - lo - ren, ver-lo - ren.

Auf denselben Text findet sich eine andere Melodie in mehrfacher Lesart vor:

Arnt von Aich 1519 fol. 44 (ohne Autor).

Ich schell mein horn in ja - mers ton, mein freud sint
und hab ge - jagt ôn a - be - lôn, es lauft noch

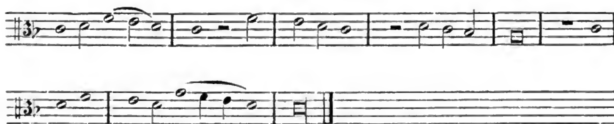
mir verschwun - den,
vor den hun - den;
ein e - dels gwilt in di - sem

gfild, als ichs het aufs - er - ko - ren, es scheucht ab

mir, als ich es spir, mein ja-gen ist ver-lo - ren.

Forster IV, 12 (Othmayr) ebenso Berg und Neuber (1550) Nr. 19 (Jobst von Brant).

Text wie bei Aich.



1. Ich schell mein horn in jamers ton,
   mein freud ist mir verschwunden,
   ich hab gejagt ôn abelôn,[1])
   es lauft noch vor den hunden;
   ein edels gwild in disem gfild,
   als ichs hett auserkoren,
   es scheucht ab mir, als ich es spir,
   mein jagen ist verloren.

2. Far hin, gewild, in waldes lust!
   ich wil dich nimmer schrecken
   mit jagen dein schneweiſse brust;
   ein ander muss dich wecken
   mit jagen frei und hundes krei[2])
   da du nit magst entrinnen.
   Halt dich in hut, schöns thirlein gut,
   mit leid scheid ich von hinnen.

3. Kein edles thier ich jagen kan,
   des muss ich oft entgelten,
   noch halt ich stat auf jägers ban[3]),
   wiewol mir glück komt selten:
   mag mir nit gon[4]) ein hochwild schon,
   so lass ich mich beniegen
   an hasenfleisch, nit mêr ich heisch,
   das mag mich nit betriegen.

Das Gedicht liegt in mehrfachen und oft recht verdorbenen Lesarten vor, unter die letzteren gehört auch die von Ott benützte. Obiger Abdruck ist theils nach Arnt von Aich's Liederbuch, theils nach Uhland's Veröffentlichung (Volksl. Nr. 179) hergestellt. Das Gedicht

[1]) Abelon, ablassen. [2]) krei, französ. crie, Geschrei. [3]) ban, das eingefriedigte Jagdgebiet. [4]) gon, gehen, zum Fange recht kommen.

ist wahrscheinlich von Herzog Ulrich von Württemberg um 1510 verfasst, der — ein eifriger Jäger — zugleich Musik mit grofser Vorliebe pflegte. Das Gedicht beruht auf einer Allegorie: Herzog Ulrich liebte die schöne Markgräfin Elisabeth von Brandenburg, musste sich aber aus Rücksicht auf Kaiser Maximilian dazu entschliefsen, dessen Nichte, die nicht sehr liebenswürdige Sabina von Bayern, zu heirathen (1511).

Der Tonsatz von Senfl ist wieder abgedruckt im Forster, 3. Thl. 1549 Nr. 9. Forster lässt den Alt schliefsen:



Die 2te Melodie, welche ich mittheile, ist jedenfalls ansprechender als diejenige, welche Senfl benützt hat. Ob die Senfl'sche die ältere oder jüngere ist lässt sich schwer feststellen, jedenfalls sind aber die späteren Komponisten nicht im Zweifel gewesen, welcher von beiden sie den Vorzug geben sollten.

In der Partitur ist der Textfehler ins statt in, Takt 2, zu korrigiren.

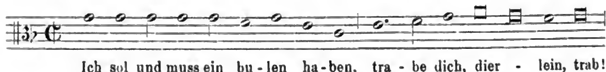
Ich schwing mein horn, siehe: Ich schell mein horn.

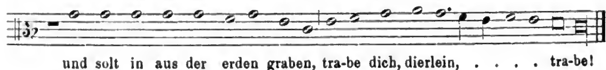
Melodie im Tenor. Ott Nr. 7. L. Senfl.





Peter Schoeffer (1536) Nr. 60 von Senfl. Melodie im Alt.





Ich sol und muss ein bulen haben,
drabe dich, dierlein, drab!
und solt in aus der erden graben,
drabe dich, dierlein, drab!

Im Forster, 3. Thl. 1549 Nr. 60, steht derselbe Tonsatz doch mit Caspar Othmayr gezeichnet. Da dieselbe Verwechselung noch bei anderen Liedern in den Forster'schen Sammlungen vorkommt, so lässt sich dieselbe nur dadurch erklären, dass Othmayr, ein Jugendfreund Forster's, demselben eine Anzahl Lieder für seine Sammlung zugeschickt hat, ohne einen Autor anzugeben, und Forster im guten Glauben, sie alle dem Othmayr zuschrieb. Zu bemerken sind die vielfachen Aenderungen an dem Senfl'schen Satze, deren sich zwar Forster durchweg schuldig macht, doch hier in grofser Anzahl vorkommen; wenn sie auch an und für sich die Komposition nicht verletzen, so schieben sie doch rhythmisch eine Anzahl Noten ein, die ein Sammler und Herausgeber sich nicht erlauben darf. Dass Othmayr dadurch den Charakter der Komposition ändern wollte, um die Senfl'sche Komposition etwa unkenntlich zu machen, lässt sich nicht annehmen, da die Aenderungen zu unwichtig sind.

Ich theile oben noch eine zweite Lesart der Melodie mit, welche sich aber nur durch den verschobenen Rhythmus von der ersteren unterscheidet und wieder den Beweis giebt, wie wenig mafsgebend zur Kenntniss einer Melodie mancher Tenor eines mehrstimmigen Satzes ist.

Nach den unten mitgetheilten Lesarten frei hergestellt:

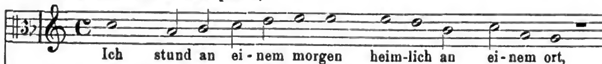
Ich stund an einem morgen heimlich an ei-nem ort, do het ich mich ver-

borgen, ich hort klegli - che wort von einem freulein hübsch . . und

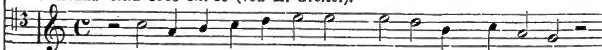
fein, das stund bei sei-nem bu-len, es must ge-schei - den sein.

Lesarten (der Werth der Noten ist durchweg um die Hälfte verkürzt):

Ott 1534 Nr. 3 (von Arnold von Bruck) Nr. 22, 23, 24, 25, 26 (von Senfl) (eine Quint höher transponirt).



Gassenhawerlin 1535 Nr. 15 (von M. Greiter).



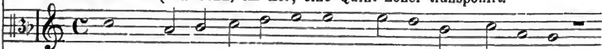
Fink 1536 Nr. 18 (von H. Finck).



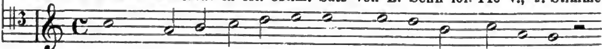
Ott 1544 Nr. 73 (von H. Isaac).



Ott 1544 Nr. 108 (von Senfl) im Alt; eine Quint höher transponirt.

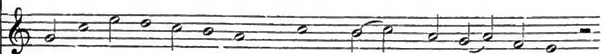


Ms. von Kleber Tabulatur in fol. 3stim. Satz von L. Senfl fol. 148 v., 2. Stimme

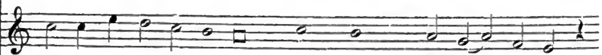




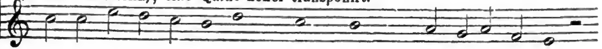








(k. Bibl. in Berlin); eine Quint höher transponirt.



von ei - nem Frewlein hübsch und fein, das stund bei sei-nem

was hübsch und fein,

was

was

bu - len, es must ge - schie - den sein.

Aufserdem steht sie noch in der Bicinia 1545, I. Nr. 95, Unterstimme, doch sehr frei benützt, im Bergkreyen von Rotenbacher, 1551 Nr. 5 von Tho. Stoltzer und Nr. 28 (3stim.) ohne Autor. In den Quodlibet von Schmeltzel ist sie vielfach anzutreffen, so in Nr. 6, 11, 13 u. 20.

1. Ich stund an einem morgen
heimlich an einem ort,
do het ich mich verborgen,
ich hort klegliche wort
von einem freulein hübsch und fein,
das stund bei seinem bulen,
es must gescheiden sein.

2. „Herzlieb, ich hab vernummen,
du wölst von hinnen schier:
wann wilt du wider kummen?
das solt du sagen mir!“
„So merk, feins lieb, was ich dir sag!
mein zukunft tust du fragen,
ich weifs kein stund noch tag.“

3. Das freulein weinet sêre,
sein herz was unmuts vol:
„nu gib mir weis und lêre,
wie ich mich halten sol!
ich setz für dich was ich vermag,
und wilt du hie beleiben,
ich verzer dich jâr und tag.“

4. Der knab der sprach aufs mute:
„dein willen ich wol spür,
so verzerten wir dein gute,
ein jar wer bald hinfür,
dennoch müst es gescheiden sein;
ich wil dich freuntlich bitten,
setz du dein willen drein!“

5. Das freulein das schrei: „morte!“
mort über alles leid!

mich krenken deine worte,
  herzlieb, nit von mir scheid!
für dich so setz ich gut und êr,
und solt ich mit dir ziehen,
  kein weg wer mir zu fer [1]).“

6. Der knab der sprach mit züchten:
  „mein schatz ob allem gut,
ich wil dich freuntlich bitten,
  schlag dirs aus deinem mut!
gedenk wol an die freunde dein,
die dir keins argen gunnen
  und teglich bei dir sein.“

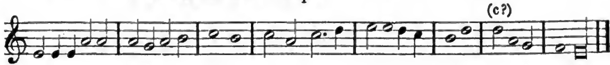
7. Do kert er ir den rucken,
  er sprach nit mêr zu ir,
das freulein tet sich schmucken [2])
  in einen winkel schier
und weinet dass es schier verging;
das hat ein schreiber gsungen,
  wie es eim freulein ging.

Das Gedicht ist in Uhland's Volksl. Nr. 70 nach denselben Quellen hergestellt. Ein fliegendes Blatt der kgl. Bibliothek in Berlin (Yd 7801 fol. Nr. 37) ist bei obigem Abdruck mehrfach benützt worden. Bei der Herstellung der Melodie sind die Vorlagen so getreu wiedergegeben, dass es eines Weiteren darüber wohl nicht bedarf. Der vierstimmige Satz von H. Isaac gehört mit zu dem Lieblichsten und Innigsten was Isaac geschaffen hat. Leider steht der Mittelsatz nicht auf gleicher Höhe, gewinnt aber wohl durch einen belebten Vortrag.

Die Melodie gehörte mit zu den beliebtesten und weitverbreitesten und wird bei Gedichten unzählige Mal als „Ton“ angeführt. Auch der geistliche Gesang bemächtigte sich ihrer sehr bald und so finden wir sie in den Souterliedekens von 1540 zu Ps. 27, der überschrieben ist „Ick ghinck noch ghister avont, soe heymelyck op een oort.“ Ich theile die Melodie noch mit, da der Vergleich sehr interessant und wohl nicht Jedem eine Ausgabe der Souterliedekens zur Hand ist:

[1]) fer, fern. [2]) schmucken, andrücken, niederbiegen, schmiegen.





Später trifft man sie in D. Wolder's New Catechismus, Gesangbüchlein 1598 Nr. 227 und in Melch. Vulpius Gesangbuch von 1609 Nr 127 wieder an.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 58. L. Senfl.



Nachfolgendes Gedicht mögen diejenigen überschlagen, denen ein derber Humor und die Schilderung der Verderbtheit der damaligen Sitten in den gebildeten Kreisen über ein kulturhistorisches Bild geht. Meine geehrten Mitarbeiter waren der Ansicht nur einige Strophen des Gedichtes zu veröffentlichen, wie es bereits in der Partitur geschehen ist, doch dann konnte ich mich nur an Ott anschliefsen, der die erste Strophe giebt. Ott hat dies gewiss nicht aus Prüderie gethan, sondern in der Voraussetzung, dass man das Gedicht (was ziemlich umfangreich ist) damals in jedem Buchladen für wenige Groschen kaufen konnte. Unsere Aufgabe beruht aber nicht darin, eine aesthetische Auswahl von Liedern damaliger Zeit zu geben, sondern das Ott'sche Liederbuch in allen seinen Konsequenzen der Gegenwart wieder zugänglich zu machen. Sollte ich daher dieses Gedicht übergehen, so musste das erste aus demselben Grunde fallen, was doch nicht geschehen und auch nicht verlangt ist. Die Veröffentlichung des ganzen Gedichtes nehme ich daher auf meine alleinige Verantwortung und mich möge man verurtheilen, wenn ich die mir gestellte Aufgabe überschritten habe.

1. Ich weifs ein stolze müllerin,
die daucht sich hübch und klug;

vom Oberland bis an den Rein,
wo findt man iren fug?[1])
In einem dorf sie safs,
gen markt do têt sie laufen,
têt ire hüner verkaufen,
als ir gewonheit was.

2. Sie zug vil hüner, gens und schwein
und enten also viel,
es trug ir viel der pfennig ein,
sie nerts alls aus der mühl
mit weizen und mit kern;
die müllerin west den reimen,
die seck kunnt sie verseimen,[2])
das têt sie auch gar gern.

3. Sie safs nicht weit von einer stat
da sie daheimen was,
darin sie viel zu schaffen hat;
ein reicher thumb[3]) was das
von herren und von edelleut,
von münchen und von pfaffen,
sie hetten viel zu schaffen:
es was ein heilge zeit.

4. Sie trat wol für das münster,
ir hünlein hat sie feil,
ein thumbherr was ir günstig,
er daucht sich frisch und geil;
er trat fürs münster 'raus,
hübsch red die liefs er laufen:
„frau, wolt ir d'hüner verkaufen,
so tragt mirs in das haus!

5. Das gelt wil ich euch geben,
wie euer herz begert."
Das freulein bsach in eben,
bis sie den herrn gewert.
Sie trug im die hünlein heim.
Er redt mit ir von sachen,
das freulein fieng an zu lachen;
sie war bei im allein.

---

[1]) fug, Geschicklichkeit. [2]) verseimen, auch verscheimen, Körner aus den Säcken laufen lassen(?). [3]) Thumb, Domstift.

6. Er gab ir gelt und grif sie an,
er bult umb iren leib;
sie sprach: „ir seid ein geistlich man,
bin ich ein weltlich weib,
die sach die hat kein sin.
Ich hab meinem man verheiſsen,
ich woll im freundschaft leisten,
gêt hin und bittet in!
7. Ja, wil er mirs erlauben,
so wil ichs gerne tun,
ich sag euch zu, bei glauben,
ich muss jetzt eilends heim.
Zu schaffen hab ich viel;
ich hab meinem volk versprochen,
ich wil in rüben kochen
daheim in meiner mühl.“
8. Er sprach: „ich werd bald gastung han,
eitel köstliche leut,
so wil euch berufen lân,
drumb kompt zu rechter zeit!“
Sie sprach: „ich wils nicht tûn,
ich kom nicht in das münster,
es sei denn nacht und finster
und sei bei euch allein.
9. Und sol ich euch gehorsam sein,
so bald ir mich beruft,
so schreibt mir meinen Namen ein
heimlich in einen brief.“
Er sprach: „zeigt mir in an?“
Sie sprach mit stolzem sinne:
„ich heiſs frau Esslerinne,
also heist mich mein man.
10. So ists ein ungefüger nam
von einem schönen weib;
da ich erst in die mühle kam,
het ich ein graden leib,
mein man het noch kein knecht,
die seck die must ich tragen
vom karren bis auf den wagen,
darumb heist er michs recht.“

11. Es stund nicht lange zeit darnach,
dem herren kamen gest,
es waren eitel köstlich leut,
er bereit ins aller best.
Er sprach zum knecht gar geschwind:
„tû in die mühlen treten,
tû mir den müller beten
umb sein frau Esslerin.“
12. Der knecht der têts mit willen,
er gieng in d' mühl hinaus,
er sucht denselben müller,
er fand jn in dem haus.
Er end die botschaft geschwind,
nach adelichen sitten:
„mein herr der lest euch bitten
umb eur frau Esslerin.“
13. Es nam den müller wunder,
was meint er mit meim tier?
„in meinem Stal dort unden,
da stên der esel vier,
gehe, nim welchen du wilt!“
Der knecht der nam den alten,
der hinden war zerspalten;
darauf er heime reit.
14. Da rit er durch das münster,
der esel trabt als hert,
denn es was nacht und finster;
der herr hört das gefert.
Es war ein frölich man,
er dacht in seinem sinne
es wer frau Esslerinne,
wann sie het holzschuch an.
15. Er schickt gar bald ein boten
hinab zu seinem knecht,
dass ers im versehen têt,
das wolt er haben schlecht:
mit guter speis und wein.
Darnach solt ers im füren,
wenn er wolt schlafen schiere,
in sein schlafkämmerlein.

16. Der knecht der holet wein und brod,
dazu viel guter speis,
es hungert in, es têt im not,
daran was er gar weis.
Man gab im d' flaschen vol,
der knecht der afs das gute,
er gab dem esel sfutter,
er dacht, es tûts im wol.

17. Darnach fürt er in die stiegen auf
ins herren kämmerlein.
Es hört in niemand in dem haus,
sie waren al vol wein.
Der knecht têt als er seit (sagt),
er nam dasselbe tiere
und band im alle viere
und legts ins herren bett.

18. Der knecht gedacht im sinne,
was meint mein herr damit?
wil er mit dem esel sünden?
die sach gefelt mir nicht.
Er findt viel schöner weib;
ei, wird mans von im innen,
so wird man in verbrennen,
reut mich sein stolzer leib.

19. Er liefs den esel liegen,
er schlug das kämmerlein ein.
Der knecht der was verschwiegen,
er gieng zum herrn hinein.
Der herr fragt in geschwind:
„hast mir die sach versehen?“
ja, herr, es ist schon geschehen,
wie ir michs geheifsen habt.“

20. Der herr freut sich von herzen,
wie er solt schlafen gân,
er wolt gar freuntlich scherzen
mit seiner wolgetân.
Wie er kam für das bett
têt er sie freuntlich grüfsen;
gedacht, sie schleft so süfse,
dass sie nicht mit mir redt.

21. Er zog sich mutternackend aus,
und stund mit blofsem leib.
Gedacht, so sie so feindlich schnauft,
es wer des müllers weib.
Er was ein frölich man;
da grif er zu ir nunder:
„Frau, es nimpt mich sêr wunder,
habt ir den pelz noch an?“
22. Er grif hinunter bis an den bauch,
der herr was wol gerüst!
„ach, freulein, wie seid ir so rauch,
ich weifs nicht wie euch ist?“
wie er sie zu sich zog,
„Frau, wolt ir nicht erwachen?“
Der knecht stund draus und lachet,
„wie ist mein herr ein narr.“
23. Da grif er also leise,
im bett het er kein rû,
er grif dem esel an die eisen,
erst fiels dem herren zu.
Da ruft er seinem knecht:
„Tû mir den esel dannen,
man wird mich sonst verbrennen,
da geschech mir eben recht.
24. Die frau hat mich betrogen
und bracht in grofse not,
sie hat schendlich gelogen.“
Er stach den esel tot
in einem grofsen zorn.
„Ich wil dich lieber lassen schinden,
denn solt ich mit dir sünden.“
Hört zu, wies gieng bis morgen.
25. Man sagts dem müller eben;
er lud in fürs gericht.
Er must dem müller geben,
Gott geb dem esel das gicht.
Ja zehen guelden bar,
ja für des esels leben;
het lieber hundert geben,
dass niemand het erfahren.

26. Also geschicht euch narren,
  die buler wollen sein,
sie ziehen am eselkarren
  und setzen sich selber drein,
und dünken sich frisch und geil.
  Ja, mit den frommen weiben,
da wolln sie kurzweil treiben
  und ziehn am narrenseil.

Ott giebt nur die erste Strophe, doch haben mir mehrfache Lesarten vorgelegen: das Ambraser Liederbuch, 1582 Nr. 220, ein Ms. germ. in 4° 709 Nr. 30, beide unvollständig (k. Bibl. Berlin) und drei Einzeldrucke (ebendort) ohne Jahr: Ein hübsches | Lied, Von einer Müllerin | etc. Im Thon, Do Herman in der schewren lag. 1) Gedruckt zu Magdeburgk durch Andreas Schmidt, 2) ohne Drucker und 3) Gedruckt zu Nürnberg durch Valentin Newber. Jedes in kl. 8°, 4 Bll.

Die Melodie ist einfach und ganz geeignet zum erzählenden Ton. Der angeführte Ton auf den Einzeldrucken „Do Herman in der scheuren lag" ist bis jetzt noch nicht aufgefunden.

Melodie im Tenor I (im Canon mit Alt II).

Ott. Nr. 105 (Nr. 2 der 6stim).
L. Senfl.

Ich wil mich glücks be - tra - gen wol, je - doch man sol nach
sei - ner art so hart sich nit darauf ver - las - sen; denn
ei - nem gibts, den an - dern tût es has - sen.

1. Ich wil mich glücks betragen wol,
  jedoch man sol
nach seiner art so hart
  sich nit darauf verlassen;
denn einem gibts, den andern tût es hassen.

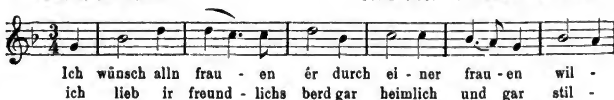
2. Dieweil dan glück sein würkung hat
   erzeigt, sein tât
so frembder gschicht verricht
   in hoch und niedern stenden,
hof seiner hilf ein ander zu verblenden.

3. Dem nach wil ich wol sein zu pas,
   so wirt mir das
versprochen ist ôn list,
   wie glück weifs zu volziehen:
als dan mag ich den unfal wol empfliehen.

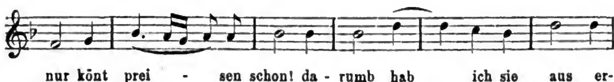
In der Partitur ist im Tenor II, T. 15 die Note g als fehlend hinzugefügt worden.

Ich wil und muss ein bulen haben, siehe Ich sol und muss ein bulen haben.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 35. Thomas Stoltzer.













Ich wünsch alln frauen êr
  durch einer frauen willen,
ich lieb ir freundlichs berd
  gar heimlich und gar stillen.
Sie tregt der êren wol ein kron,
wo ich sie nur könt preisen schon!
darumb hab ich sie auserwelt,
dich werdes weib, die mir gefelt.
Ade, mein lieb, gedenk daran:
ich bleib der dein ôn abelân!
in zucht und êr nit von mir kêr,
bit ich, durch aller frauen êr.

Im Discant, Takt 26 hat Ott am Ende eine ganze Note, aus der wir des Textes halber 2 halbe gemacht haben. Im Alt, Takt 35 steht f statt d.

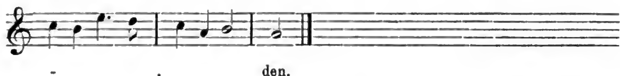
Melodie im Tenor. Ott Nr. 70. Sixt Dietrich.











1. Je böser mensch, je besser glück,
sehn wir teglich auf erden;
wie wol der bös' oft schnel und dick[1])
begint glückhaft zu werden:
folgt im doch nach ein zeitlich rach,
wo er nit stêt von sünden,
dass darnach er so vil dest mêr
ein schweres end mag finden.

2. Je höher gwalt, je schwerer fal,
viel beispiel uns das lêren;
wo jemand lebt in sunden qual,
des wolfart sich tut mêren;
dem wird hernach behend und gach[2])
verdamlich leid beiwonen:
dan Got wil je die bösen hie
mit glück zeitlich belonen.

3. Zu förchten ist, so Got sein straf
verzeucht, lang zu gedulden,
dass nachmals er erwacht vom schlaf,
unser streflichs verschulden.
Mit grofser bschwert vergleichen werd,
so wir zum bschluss gelangen;
dan das end ist, das straft und misst
die werk, durch uns begangen.

Ott 1544 theilt nur die 1. Strophe mit, doch in Ott's Liederbuch

[1]) dick, oft. [2]) gach-jâch, jähe, eilig, hastig.

von 1534 Nr. 108 befinden sich obige 3 Strophen zu einer Komposition von Wilhelm Breitengrasser. Als Tenor ist dort die Melodie zu „Fortuna“ benützt und keine der übrigen Stimmen hat mit vorliegender Melodie eine Aehnlichkeit.

In der Partitur ist im Alt, Takt 5, 3. Note c in d und Takt 23, 4. Note in verbessert worden. Dem Alt fehlt im Originaldrucke von Takt 13 ab der Text.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 49. L. Senfl.

Jetzt bringt Sanct Martin gsel - schaft vil, mit tanzen und mit
Ich sprich, dass solchs sei auch . . . . mein wil, frö - lich zu sein in

saiten - spil der liebsten zu hofie - ren.
gheim und stil; dan sie ist, die kan zie - ren
den

reien für an - dern in . . . zucht; des - halb bil - lich der ed-

- len frucht ich gneigt bin zu ho - fie - - - ren.

1. Jetzt bringt St. Martin gselschaft vil,
mit tanzen und mit saitenspil
der liebsten zu hofieren.
Ich sprich, dass solchs sei auch mein wil,
frölich zu sein in gheim und stil;
dan sie ist, die kan zieren
den reien für andern in zucht;
deshalb billich der edlen frucht
ich gneigt bin zu hofieren.

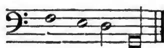
2. In kurz darnach in einem sâl
sach ich die zart: het ich die wal,
sie würd den preis erlangen!

Deshalb ich sag: sie mir gefelt,
ir weis und berd ist wolgestalt;
sie kan in êren prangen.
Das S. lest sich da schauen wol,
derhalb ich ir vertrauen sol;
ich hab nach ihr verlangen.

3, Gieng alls wol hin! nur scheiden macht
mir sênen grofs; bei tag und nacht
gedenk allein der zarten.
Ir tugend hat ein sondern pracht,
darumb ich sie die liebste acht,
hof, wöll noch wol erwarten,
ir widerfart mich sêr erfreut
und bringt her wider alls mein leid:
hof noch, ich wils erwarten.

Derselbe Text und Tonsatz befindet sich auch in Ochsenkhun's Tabulatur (1558 fol. 68).

Im Tonsatz sind folgende Korrekturen vorgenommen worden: Alt, Takt 12, erste Note d statt g. Bass, Takt 25 heifst im Ott



Melodie im Tenor. Ott Nr. 29. L. Senfl.







gfer, kan sü-ſse wort aus-ge - ben. Stelt sich gar

gut, der - halb man tût sich freu - en sein, bis er . . mit pein, zu-

letzt be - trübtdasle - ben.

1. Jetzt merk ich wol, dass ich mich sol
zum glück füran nichts guts verlân;
solchs bin ich worden innen!
Ich het gemeint, es wer vereint
mit mir und gut; nun ist mein mut
mir alles args zu dringen,
alls guts erspart. Tût wie sein art,
fleugt hin und her, ist im ôn gfer,
kan süſse wort ausgeben.
Stelt sich gar gut, derhalb man tût
sich freuen sein, bis er mit pein
zuletzt betrübt das leben.

2. Ein Sprichwort ist, wie man es list:
Wenn glück erscheint, dass er nun meint
in hofnung groſs zu prangen,
dem lest es freud ein kleine zeit,
kürzlich ôn scherz nimbt es sein herz
mit unfals not gefangen.
Wie groſsen pracht er vor bedacht,
wie gnommen hin, unfal treibt in,
legt manche freud und scherzen.
Es ist sein sitt; darumb traŭ nit,
wie gut es ist: zu seiner frist
gibt es unfal mit schmerzen.

3. Kumbt es dir schon, dass du kanst hân
kurzweilig zeit, so folgt dann neid,

der tût das spil verderben.
Sih eben zu! wo er unrû
anrichten kan, do must du dran,
und solt du drüber sterben.
Er tobt und wuet, da hilft kein guet;
des klaffens vil treibt er am zil;
sein art kan er nicht lassen.
Die grösten nöt er selber hat.
Lass im sein mut! wird alls noch gut!
zalt in noch wol der mafsen.

Melodie im Discant. Ott Nr. 74. L. Senfl.

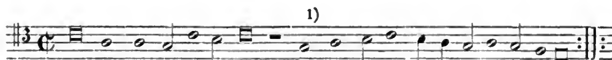








Arnt von Aich (1519) fol. 2, ohne Autor; Gassenhawerlin 1535 Nr. 29, Berg und Neuber (1550) Nr. 22 ebenfalls ohne Autor. Tenor:

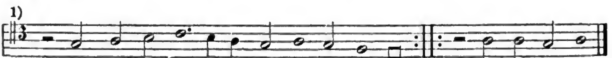








Im Berg u. Neuber sind folgende Varianten zu finden, die meiner Ansicht nach den Vorzug verdienen und auch oben zum Theil verwendet sind.





Die darauf folgende Wiederholung des Schlussverses ist unwesentlich. Im Schmeltzel, 1544 Nr. 6, Tenor, finden sich die ersten sieben Noten.

1. Jetzt scheiden bringt mir schwer,
   und macht mich trauriglich,
   dass ich nun sol von der,
   die oft erfreuet mich.
   Mit schimpf und auch mit scherzen
   hat sie mein gmuet bewart;
   erst würd ich krank von herzen,
   so ich gedenk der fart.

2. Unfal durch seinen neid
   hat solich klag erdacht,

und schickt die kleglich zeit,
das scheiden wird verbracht.
Dardurch ich hab grofs leiden
und ist langweilig mir,
dass ich die schön sol meiden,
o glück, das klag ich dir!

3. Kum mir mit trost zu steuer
bedenk doch scheidens end;
vil kurzweil wird mir teuer,
so ich von hinnen lend.[1])
Mit leib so muss ich scheiden
noch bleibt das herz bei dir;
glück bringt die zeit mit freuden,
hilf uns zusamen schier.

Der Text liegt in mehrfachen Lesarten vor, aufser in den oben genannten Musikbüchern befindet er sich im Liederbuch, ohne Ort von 1582 Nr. 64 (Bibl. Berlin); ferner auf derselben Bibliothek: flieg. Bll. Yd 8° 9166, Yd 8° 7821 (29) und Ms. germ. 4° 733 Nr. 31. Wackernagel (d. Kirchenlied 1841 p. 855) bringt auch einen Abdruck. In Ott's Liederbuch fehlt in der 3. Strophe Zeile 6 und 7.

Die Melodie erleidet in den oben genannten Quellen nur geringe Veränderungen, doch ist sie so reich an Melismen, die unbedingt zur Melodie gehören, aber doch, wie die Lesart im Berg und Neuber beweist, der Vereinfachung fähig sind, dass mich das gewonnene Resultat noch nicht befriedigt. Der vierstimmige Satz in den Gassenhawerlin scheint derselbe zu sein wie im Aich, von dem mir nur die Tenorstimme bekannt ist.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Tenor, Takt 17, 3. u. 4. Note e f in d e und Takt 33, vorletzte Note, die halbe Note in eine Viertelnote mit Punkt.

Melodie im Tenor I. Ott Nr. 108 (Nr. 5 der sechsst). L. Senfl.



Kein ad - ler in der welt . . . . . so schon schwebt, lebt ob
ge - ziert, ob er gleich fuert . . . . . ein kron und brangt hin

---

[1]) lend, lenke, wende.

seinem gfie - der als du, zart ed - le schö-
und her - wie - der:

- ne frucht! schwebst, lebst ob al - len wei -

ben mit schönem berd, ... lob, êr . . . . und zucht; da-

bei must du . . . mir blei - - ben.

Ott 1534 Nr. 19 u. Forster 5. Thl. 1556 Nr. 46 von Arnold von Bruck, Tenor, nur wenig Varianten:

Takt 19 bis 22.

etc.

Forster 5. Thl. Nr. 40 von Jobst vom Brant. Tenor fast gleich mit Ausnahme von Takt 6—7:

Takt 14—15. Takt 23 bis zum Schluss

1. Kein adler in der welt so schon
 schwebt, lebt ob seinem gfieder
geziert, ob er gleich fuert ein kron
 und brangt hin und herwieder:
als du, zart edle schöne frucht!
 schwebst, lebst ob allen weiben
mit schönem berd, lob, êr und zucht;
 dabei must du mir bleiben.

2. Trübsal, unfal sei weit von dir,
bist nicht darzu geboren;
orgeln, singen, dergleich manier
so züchtig speist dein ôren,
dir wonet bei in rechter weis,
mit êr, vernunft und tugent;
dergleichen hast du grofsen preis
und ziert ganz wol dein jugent.

3. Nach dem du so begnadet bist
ob allen menschen auf erden,
gedenk derhalben sonder list,
ob mir genad möcht werden
umb meine dienst, so ich dir trag
in steter lieb und treuen.
Das sol, glaub du mir al dein tag,
dich nimmer mêr gereuen.

3. Von herzen ich dir das zusag,
lug, schau und merk gar eben,
dass ich, so vil ich kan und mag,
die weil ich hab mein leben,
dir wil erzeigen alles das,
so deinem herzen gefellet.
Allein schaff, beut mit mir etwas,
ich bin zum bot gestellet.

Der Text befindet sich nur vollständig im Ott 1544, während die übrigen Musikbücher nur die 1. Strophe haben. Forster (V, 40) ändert mehrfach, doch nicht zum Besten des Gedichts:

„Kein Adler in der welt so schon lebt, schwebt ob seim gefider, ob er schon tregt von gold ein kron und schwingt sich hin und wieder: als du, zart edle schöne frucht! schwebst, lebst ob allen weiben mit schön geberd, lob, zucht und ehr; dabei last man dich bleiben.“

Melodie im Tenor. Ott N. 5. L. Senfl.

Kein hö - hers lebt, noch schwebt, dem ad - ler jetzt auf
in al - ler welt, hoch gmelt; u - ber das hei - lig

er - den gleich, die flüg ausbreit, ...
Rö - misch Reich

. . . helt frid . . . . und gleit den jun-gen sein, . . mit

rech - tem schein grofs mil - tig - keit, grofs mil - tig - keit, wild

pau und geit, zu zei - gen schon sein . . . . e-

- dle kei - - - serli - che kron.

1. Kein höhers lebt, noch schwebt
dem adler jetzt auf erden gleich,
in aller welt, hoch gmelt;
uber das heilig Römisch Reich
die flüg ausbreit, helt frid und gleit
den jungen sein, mit rechtem schein
grofs miltigkeit, wild pau und geit,
zu zeigen schon sein edle keiserliche kron.

2. Zu merken ist: man list,
vil Fürsten, manlich Helden,
vor langer zeit grofs streit
im feld, aufschlahen zelten
nach kriegers sit, gleicht nit
des adlers art, der sich nit spart
ernstlicher spil. Got frist sein zil
auf diser ert, wann er fürt recht das geistlich schwert.

3. Mein gmuet sich frewt al zeit
dem adler ghorsam zu leben.
Aus treuer gir hat mir
Burck, Stat, Thiergart eingeben,
mit wildpret reich. Die vogel gleich
des tages trang durch ir gesang
anzeigen schon. Iren streitfan
die sonn erhebt; der adler ob in' allen schwebt.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 64. L. Senfl.









Klein ist mein trost auf diser erd,
seint mich al freud tûn lassen.
Nun hat mein glück erst sich verkert,
so ich mich dein muss maſsen.
Was fach ich an, ich traurig man!
muss ich dich jetzt aufgeben,
zu diser zeit, al freud ich neid,
das gilt mein junges leben.

Im Tonsatz sind folgende Korrekturen vorgenommen: Alt, Takt 21, letzte Note d statt c und Bass, Takt 30 fehlt das 2te Viertel h.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 37. L. Senfl.



Lieb, ieb dein heil! eil! weil kein teil, ist lieb . . . . im sin;
Schick glück be - hend! end, wend el - lend! leid schei - den brecht;



gin gwin, ich bin ir . . treu - lich er - ge -
möcht schlecht mit recht nie trach-ten nit zu le -



- ben. Herz schmerzlich dringt, zwingt, ringt; mich
- ben.



bringt ir zier in brunst, gunst, kunst und sunst mit ir mein . . lieb zu tei -



len. Wird hart er - freut neid leidt . . . vil leid; klag tag und



nacht, tracht, . . . acht mit macht un - glück bei zeit für - ei -



- - - len.

Lieb, ieb dein heil!
eil! weil kein teil,
ist lieb im sin;
gin [1]) gwin, ich bin
ir treulich ergeben.

---

[1]) gin, gegen, gen.

Schick glück behend!
end, wend ellend!
leid scheiden brecht;
möcht schlecht mit recht
nie trachten nit zu leben.
Herz schmerz- lich dringt,
zwingt, ringt; mich bringt
ir zier in brunst,
gunst, kunst und sunst
mit ir mein lieb zu teilen.
Wird hart erfreut
neid leidt vil leid;
klag tag und nacht,
tracht, acht mit macht
unglück bei zeit füreilen.

Melodie im Tenor I. Ott Nr. 18. L. Senfl.











1. Man sing, man sag, hab freud al tag
gleich wie man wöll: nit mêr ich stel

nach höherm wunn. Unter der sunn
lebt jetzund nicht, das mich anficht.
Mein teil hab ich, der freuet mich;
al lust und freud ich vor mir sich.

2. Ringers gemüts, frölichers geplüts
ward ich noch nie, dann da mir die
holdselig schön, so ich hoch krön,
Got hat beschert. Gen ir sich mêrt
mein lieb und gunst: gen niemant sunst
berüret mich Cupidos brunst.

3. Ach Jacobe! seit ich nun mê
von Got bin gwert, was ich hab gêrt:
so teil auch mit dein hilf und bit,
dass unsre lieb niemant betrüb,
uns darzu bescher in zucht und êr,
dass unser nam und stam sich mêr.

Derselbe Tonsatz befindet sich auch im Forster (V, 41) und war es nur dadurch möglich denselben wieder herzustellen, da Ott die 5. Stimme (Tenor II) weggelassen hat. Forster setzt, wie in allen seinen Ausgaben, der bequemeren Deklamation halber, Noten hinzu, die sich aber meist nur auf Repetition beziehen. Ich zeige sie hier in Kürze an: Alt, Takt 6; g g g (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝), Takt 19: g g c (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥), Takt 30—31 g g statt ⊏, Takt 32 ⊏· statt 𝅝⊏ (Ott hat fälschlich von T. 33 ab Altschlüssel). Discant, Takt 30 d a b b (die vorletzte Note heifst im Ott fälchlich g statt fis). Bass, Takt 15 hat Forster als 2. Note fälschlich d, Takt 21 schreibt er c c f. Forster hat nur die 1. Strophe Text.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 32. Matthias Eckel.

Mein esel ist ein lange frist ganz müd ge - west; dann niemant

lest im rast noch rû, wie ich im tû. Wil je - der - man mein



1. Mein esel ist ein lange frist
ganz müd gewest; dann niemant les
im rast und rû, wie ich im tû.
Wil jederman mein esel han,
den ich selbs nit entberen kan.

2. Mein Esel gêt in alle stet,
lauft ledig umb: ob jemants kum,
der sein begert, wirt er gewert.
Wer fertig sei, hab jetzt dabei,
der mag mein esel reiten frei.

3. Mein esel kan nit lang stil stan,
wirt unverzagt und sêr geplagt
Noch stêt er stil: wer reiten wil,
und zu im spricht, den saumbt[1]) er nicht,
ist aller land art wol bericht.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 3. Heinrich Isaac.







[1]) saumbt, hält auf. Ott hat fälschlich „spumbt“.





1. Mein freud allein in aller welt,
   mein trost zu allen stunden!
   mein herz hat sich zu dir geselt,
   mit lieb und treu verbunden.
   Durch dich bin ich
   mit liebeskraft schwerlich behaft,
   zu deinem dienst mit fleiſs gericht,
   ân argen list dir genzlich ist
   mein herz in rechter lieb verpflicht.

2. Einiger schatz, du weiſst, wie hart
   dein lieb mich hat umbgeben!
   Leib, êr und gut sei ungespart,
   in deinem dienst zu leben.
   Dir gar on gfar
   wil ich stets sein und bleiben dein,
   mit steter treu ganz unverkert,
   zu rechter stil ewig dich wil;
   lieb hab ich dich für al auf erd.

3. Lang dienst sich an und groſsen fleiſs,
   lass dich, mein hort, erweichen!
   Wann dir noch glück das stets beweis,
   tû mir deiner liebe reichen!
   Erzeig und neig
   dein herz gen mir, aus rechter gir
   bit ich, herzlieb, dein treu nit krenk,
   nit von mir wenk,[1]) gen mir dich lenk!
   mit treuen bis mein ingedenk.

---

[1]) wenken, wanken, weichen.

Der Text liegt in drei Lesarten vor: Ott 1544, Kriesstein: Cantiones 1540 Nr. 77 und Ochsenkhun: Tabulaturbuch 1558 fol. 73. Obgleich es stets denselben Tonsatz von Isaac betrifft, sind doch die Texte so abweichend und schlecht redigirt, dass es mühevoll war das Gedicht in seiner Reinheit wieder herzustellen. Als Beweis sei nur eine Stelle aus der 2. Strophe, Vers 5—6 angeführt:

Ott: Dir gar vngfer will ich sein
Kriesstein: Dir gar, on gfar, wil ich städtz kein
Ochsenkhun: Dir gar, vngfahr, will ich stett sein

Die Melodie ist nur in vorliegender Bearbeitung bekannt, und vielleicht auch von Isaac erfunden. Was den Tonsatz selbst betrifft, so hat bereits Ambros auf die Schönheit desselben hingewiesen, der ihn (Musikgesch. III, 383) „ein Juwel von unschätzbarem Werthe“ nennt.

Der Druckfehler im Ott: Alt, Takt 2: c a ist nach Kriesstein in a f verbessert worden. Kriesstein setzt ferner im Alt, Takt 40, letzte Note ein b, welches von uns aber nicht aufgenommen worden ist. Noch sei erwähnt, das Kriesstein den Tenor am Ende so führt:



Wir haben aber die Ott'sche Lesart vorgezogen, um die Quinten: Discant mit Tenor c—g, b—f zu vermeiden.

Melodie im Tenor untermischt mit Zusätzen. Ott Nr. 39. Heinrich Isaac.









Leon. Kleber, Tabulaturb. im Ms. (k. Bibl. Berlin) fol. 115 mit H. P. gezeichnet. 2. Stimme:



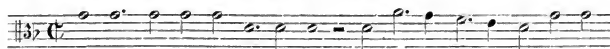
Mein müterlin etc. ohne Text.







Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 7 im Alt:



Mein Mü-ter-lin, mein Mü-terlin das fra - get a - ber



mich: ob ich wolt habn ein schreiber? „awe nein,“ sprach ich.

Dito Schmeltzel Nr. 20 im Tenor:



Mein Mü-ter-lin, mein Mü-ter-lin das fra - get a - ber mich.

Mein müterlein, mein müterlein
  das fraget aber mich:
ob ich wolt ein schreiber?
  „awe nein!“ sprach ich,
„nem ich denn ein schreiber
  zu einem manne,
so hieſs man mich frau schreiberin
  und ein dintenzeterin:
  wer mir ein schande,
  kein êr im lande.“

Uhland (Volksl. p. 688) veröffentlicht das Gedicht nach derselben Quelle. Die Melodie wäre aus Isaac's Tonsatz kaum möglich wiederherzustellen, wenn nicht das Kleber'sche Tabulaturbuch (1515—1524) die Melodie aufbewahrt hätte, denn die Fragmente aus den Quodlibets reichen nicht aus. An der Hand der Kleber'schen Notirung ist es ein Leichtes die Melodie im Isaac'schen Tenor zu verfolgen und wahrzunehmen, dass er, mit Ausnahme der Zusätze, kaum eine Note daran ändert.

In der Partitur ist im Bass, T. 17, 2. Note h in d verbessert worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 33. Heinrich Isaac.



Mich wundert hart, wie ich der fart . . . . dem
dass er mich hasst und sich nit mafst, ... das



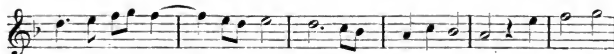
klaffer sei ge - le - gen; Nun hab ich
wol blieb unter - we - gen.



nie mein sinn . . . . und müh auf weid spil rank, der eu - len



klang ge - setzt kein tag. Der bei-ten mag, dem wirt ein tanz. Ich



wil . . . . der . . . . schanzer - bei - ten; glück zu auf



un - ser sei - ten!

1. Mich wundert hart [1]), wie ich der fart
dem klaffer sei gelegen;
dass er mich hasst und sich nit maſst,
das wol blieb unterwegen.
Nun hab ich nie mein sinn und müh
auf weid spil rank [2]), der eulen klang,
gesetzt kein tag. Der beiten [3]) mag,
dem wirt ein tanz. Ich wil der schanz [4])
erbeiten; glück zu auf unser seiten!

2. Ich hoff und trau, untreu werd gnau
sein eigen herren treffen.
Des zweifels klein ich schetz und mein,
dass er nur lig im hoffen.
Es wirt gar schon in gleichem lôn
vergolten dir; ja, wie du mir
in falsch mit ferst, ist nit's erst;
sonder oft geschicht, bin ich bericht,
ân maſsen vil tun und mag es lassen.

3. Wer du nit bist, gedenk dein list
wirt bleiben on vergessen.
Kumbt es für an auf alte ban,
ich wil dirs treulich messen.
Drumb ich dir steck zum zil den zweck;
dein neidisch spil vergelten wil
in gleichem stich; wie wol du mich
sichst selten zwar, du bist für war
erzogen, mit böser art geflogen.

Korrekturen im Tonsatz: Bass, Takt 16, 3. Note h statt d. Discant, T. 38, 3. Note eine Viertel statt halbe Note.

Melodie im Tenor (Canon zwischen Tenor I und II). Ott Nr. 94 (Nr. 4 der fünfst). L. Senfl.

Mir ist ein rot . . gold - fin - ger - lein auf meinen fuſs . . ge-

---

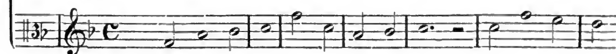
[1]) hart, sehr. [2]) rank, die Künste des Weidwerks (der Jägerei). [3]) beiten, warten. [4]) schanz, von la chance, Glück im Spiel.

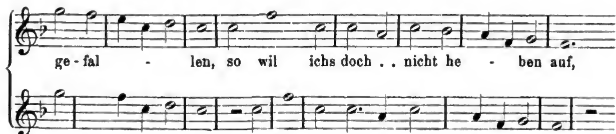


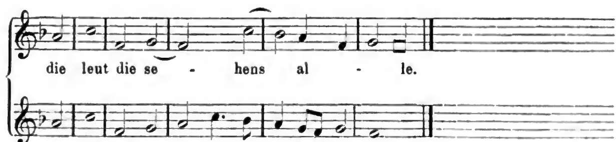
Forster V. Thl. Nr. 6 (Lud. Senfl) Canon zwischen Tenor und Vagans (der Werth der Noten um die Hälfte verkürzt):



Forster V. Thl. N. 9 (Jobst vom Brant) Canon zwischen Tenor und Vagans (verkürzt):







Mir ist ein rot goldfingerlein
auf meinen fufs gefallen,
so darf ichs doch nit heben auf,
die leut die sehens alle.

Der Text ist schon von Uhland (Volksl. Nr. 35) nach Forster

(V, 6 u. 9) veröffentlicht, auch Wackernagel bringt ihn in seinem deutschen Lesebuch (2. Ausg. 1840, II, 35).

Die dreifache Bearbeitung der Melodie bietet wieder die beste Handhabe, die Vorurtheile zu zerstreuen, welche einer brauchbaren Herstellung der alten Melodieen bisher entgegen standen. Derselbe Komponist benützt sie einmal im dreitheiligen, das anderemal im zweitheiligen Takt. So sehr der dreitheilige Rhythmus selbst aus der Darstellung der Melodie im zweitheiligen Takt hervorleuchtet, so würden, läge nur die letztere Lesart vor, doch Manche deren Darstellung im dreitheiligen Takt beanstanden, da sie von der vorgefassten Meinung ausgehen, dass die Vorlage durchaus maſsgebend sei.

Korrekturen im Tonsatz: Alt, T. 9, 2. Note f statt g, Takt 33, 1. Note: halbe Note mit dem Punkt, während Ott nur eine halbe Note setzt. Tenor I, T. 16 c statt a. Tenor II, T. 11, 1. Note d statt c. Bass, T. 20, 3. Note c statt d.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 25. L. Senfl.

Mit lust têt ich aus - rei - ten durch einen grünen wald, darin da hört ich

singen ja sin - gen drei vöglein wol ge - stalt.

Ott 1534 Nr. 41 von L. Senfl. Nur der Anfang ist anders rhythmisirt, sonst stimmt sie Note für Note mit Ott 1544 überein:

etc.

Mit lust têt ich aus-rei-ten

1. Mit lust têt ich ausreiten
durch einen grünen wald,
darin da hört ich singen
drei vöglein wol gestalt.

2. So sein es nit drei vögelein,
es sein drei freulein fein;
soll mir das ein nit werden,
gilt es das Leben mein.

3. Das erst das heifset Ursulein,
das ander Barbelein,
das dritt hat keinen namen,
das sol des jegers sein!

Ott theilt noch eine 4. Strophe mit, die aber zu einem anderen Liede gehört (Uhland, Volksl. Nr. 256 Str. 3). Sie heifst:

Er nam sie bei der hende
bei ir schnee weifsen hand,
er fürts des walds ein ende,
da er ein bettlein fand.

Das Gedicht ist zu finden in dem berliner Liederbuch von 1582 Nr. 102, Ambraser Liederb. 1582 Nr. 50 und im neuen Abdruck: Uhland Nr. 21 A.

Die Melodie liegt in zwei verschiedenen Tonsätzen vor, wie bereits oben mitgetheilt ist. Forster hat beide Lieder wieder in seine Sammlung aufgenommen, und zwar steht Ott 1544 im 3. Thl. Nr. 30 und Ott 1534 im 5. Thl. Nr. 45. Forster begeht bei dem ersteren Liede wieder den Irrthum es seinem Freunde Caspar Othmayr zuzuschreiben (siehe die Bemerkung zu dem Liede „Ich sol und muss ein bulen haben"). Auch in späterer Zeit wurde das Gedicht von den Komponisten noch benützt, so Lassus im 3. Thl. seiner deutschen Lieder 1576 Nr. 6—8 und Thomas Mancini im 1. Buch Newer lustiger Lieder, Helmstaedt 1588 Nr. 27, doch die Melodie tritt nicht mehr auf. In Ammerbach's Tabulaturbuch (Leipzig 1571) ist sie noch in einem für Orgel arrangirten Tonsatze zu finden, die Becker in seinen Lieder und Weisen (Lpz. 1853, II. S. 14) mittheilt, doch ist nur wenig von der älteren Fassung übrig geblieben.

Bei Herstellung der Partitur ist im Alt, Takt 14 die Lesart im Forster gewählt worden; im Ott heifst der Takt



Forster's Abdruck bietet aufserdem nur noch geringfügige Abweichungen, so im Alt von Takt 9—10 bindet er das f, während im Discant von Takt 8—9 die beiden d nicht gebunden sind.

Melodie 1. Strophe im Discant, 2. im Tenor, 3. im Bass.

Ott Nr. 106 (Nr. 3 der sechsst) L. Senfl.



1. Mit lust trit ich an disen tanz,
   ich hof, mir werd ein schöner kranz
   von einem schön junkfreuelein;
   darumb wil ich ir eigen sein.

2. So trit ich hie auf einen stein:
   Gott grüſs mirs zart junkfreuelein!
   und grüſs euch Gott al sambt geleich,
   sie seien arm oder reich.

3. Gott grüſs euch al in einer gmein,
   die groſsen, darzu auch die klein!
   so ich ein grüſs, die ander nit,
   so wer ich kein rechter singer nit.

Herr Ludwig Erk theilt mir folgende geistliche Lieder mit, bei denen obige Melodie benützt ist:

Geistliche Ringeltentze, 1550 Nr. 2 (Titel siehe Wackernagel's d. Kirchenl. I, 434).





Jos. Klug's Gesangbuch, 1535, Bl. 4b. Joh. Walther, Wittemb. deutsch geistl. Gesangb. 1551 Nr. 71. Frz. Eler, Gesangb. 1588 S. III.

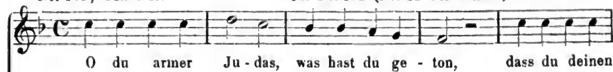




In der Partitur ist im Bass II, T. 3 statt gesetzt worden und am Schluss statt f f: .

O baurnknecht, lass die röslein stan, siehe: Sieh, baurnknecht.

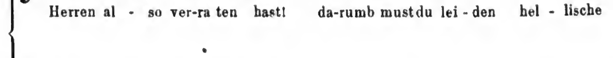
Nr. 102, Tenor II. Ott Nr. 102 (Nr. 12 der fünfst.) L. Senfl.

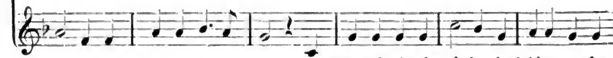


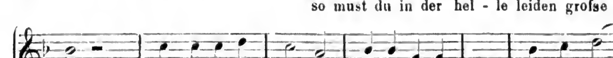
Nr. 110, Discant II.

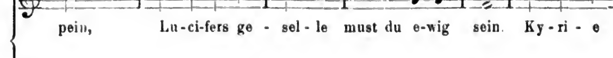






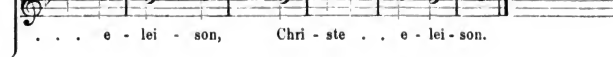














Valentin Triller's Singebuch 1555 u. 1559 („Auf die Melodie: O du armer Judas") Bogen P. Einstimmig:



(Geistlich: Lob und danck wir sagen dir Christe Gottes son)





O du armer Judas, was hast du geton,
dass du deinen Herren also verraten hast!
darumb must du leiden hellische pein,
Lucifers geselle must du ewig sein.
Kyrieleison, Christeleison.

Ueber den Text sehe man Meister, das kathol. deutsche Kirchenlied (Freibg. 1862, I. 294), v. Liliencron, histor. Volksl. (Lpz. 1869, Nachtrag p. 25) und Hoffmann von Fallersleben's Kirchenlied.

Die Melodie ist sehr oft von den Komponisten verwendet worden, doch nicht immer in ihrer Reinheit. Ich theile sie oben in drei Lesarten mit, in denen sie am wenigsten verändert auftritt. Zu erwähnen sind noch: Ott 1534 Nr. 17 von Arnold von Bruck, Peter Schoeffer (1536) Nr. 12 von Cosmas Alderinus. Schneider (das musikalische Lied, Lpz. 1864, II, 163) theilt die Melodie auch mit, doch bei seiner Unkenntniss der Quellen passiert ihm auch hier wieder das Unglück, dass ihm gerade eine der verstümmeltesten Lesarten unter die Hände gekommen ist. Hätte er die Melodie besser gekannt, so würde er wenigstens den Bass aus dem Tonsatze Schoeffer 1536 gewählt haben, der die Melodie zur gröfseren Hälfte rein wiedergiebt. Auch Schmeltzel 1544, Quodlibet Nr. 20 bringt im Discant die ersten dreizehn Noten.

In der Partitur von Nr. 102 ist im Tenor II, Takt 5 aus der halben Pause eine ganze gemacht worden. In Nr. 110 ist im Discant I, Takt 11, letzte Note b in c verbessert und Takt 48 letzte Note d in e. Alt, Takt 32—33 ist das a verbunden. Die Varianten des Textes im Bass sind absichtlich dem Original getreu beibehalten worden.

Melodie im Discant. Ott Nr. 15 L. Senfl.





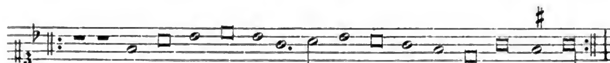
Berliner Liederbuch, Ms. mus. Z. 98, Disc. Bog. k 12. (15. Jahrh.) In der Originalnotation im Tempus imperfectum mit der Prolatio:





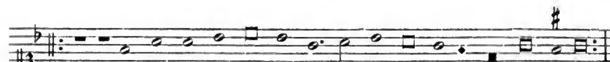
Ott 1534 Nr. 37 und P. Schoeffer (1536) Nr. 9 von L. Senfl, Discant:





Forster 1540, 2. Thl. Nr. 49, ohne Autor, Discant:





¹) Im Tenor lautet der Text: „Ach Elslein lieber bule, wie gern wär ich bei dir" etc. Im Alt und Bass: „holder bule".

Bicinia 1545, II 99, ohne Autor.





Aufserdem ist die Melodie noch in Gerle's Lautenbuch 1532 Bogen M und Newsidler's Lautenbuch 1536 Bogen k, Oberstimme zu finden. Beide Lesarten bieten nichts Neues.

O Elslein, liebstes Elselein mein,
wie gern wer ich bei dir!
Es rinnen zwei tiefe wasser
wol zwischen mir und dir.

Uhland (Volksl. Nr. 45) theilt das Gedicht aus Ott 1534 Nr. 37 in 3 Strophen mit und unter Nr. 46 in einer späteren Nachbildung. Aus Forster's Liedersammlung (II, 49) lernen wir die Einleitungsstrophe zu dem Gedichte kennen: „Es warb ein schöner Jüngling.“ Reissmann (Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874 p. 50) lässt sich verleiten den ihm unbekannten Text als eine unbekannte Tenor-Melodie zu offenbaren, während die sehr bekannte Melodie sich im Discant befindet.

Sehr interessant ist hier die älteste Lesart der Melodie aus dem berliner Liederbuche, die sich durch ihre graziöse Verbindung der Melodieschritte ganz besonders von allen anderen Lesarten unterscheidet. Am nächsten kommt ihr noch die Lesart in der Bicinia 1545.

In der Partitur sind mehrere Noten geändert: Discant, T. 11 und 22 statt □ 𝅗𝅥 ist 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 gesetzt worden und Tenor, T. 13 statt □ 𝅗𝅥 nur □.. Im Klavierauszuge muss Takt 13 der Tenor b statt g heifsen.

Melodie im Discant, Bass und Tenor. Ott Nr. 21. L. Senfl.



Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 14, Tenor:



Nun geb der man ein pfenning, so hab wir a - ber bier.

Oho! so geb der Man ein pfenning,
so hab wir aber wein.

In der Partitur ist im Alt, T. 29, 3. Note f in d korrigirt worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 13. Matthias Eckel.



O . . . . lieber Hans, versorg dein gans, lass sie nit hun - ger
Du . . . weist ir weis, dass sie ir speis zu keiner zeit . . . . wil



lei - den. Gib ir vol auf, dass sie . . . . . nit lauf in
mei - den.



frembde heu - ser na-schen; lest du sie frei, ist sorg . . . . da-bei, der



wolf möcht sie . . . . er - ha - schen.

Forster, 2. Thl. 1540 Nr. 3 von Georg Forster. Melodie theils im Tenor, theils im Discant:

Tenor:



Ho - ho! lieber hans versorg dein gans, lass sie nit hun - ger lei - den.
Gib . . . ir die speis, wie du wol weist nach heue-ri - schen sit - ten.

Discant: Tenor:



Gib ir vol auf, dass sie . . . . nit lauf in an - dre heu -



1. O lieber Hans, versorg dein gans,
lass sie nit hunger leiden.
Du weist ir weis, dass sie ir speis
zu keiner zeit wil meiden.
Gib ir vol auf, dass sie nit lauf
in frembde heuser naschen;
lest du sie frei, ist sorg dabei,
der wolf möcht sie erhaschen.

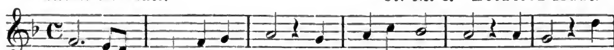
2. O trauter Hans, du magst dein gans
mit futter bass versehen,
wilt du je nicht, dass ir mit nicht
vom wolf sol leid geschehen,
was hilft dich doch, dass du wilt noch
nach andern gensen trachten?
tregst futter aus in frembdes haus,
leśt deine gans verschmachten.

3. O schöner Hans, dein ist die gans,
wirt auch dein gans wol bleiben;
wie du sie mest, gib ir das best,
tust frembde gens weg treiben.
Dein gans bewarst, kein futter sparst
des abents noch den morgen,
so darfst du dich unzweifelich
vor keinem wolf besorgen.

Im Forster steht nur die 1. Strophe, daher ist Ott die einzige Quelle für das Gedicht. Auch die Melodie lässt sich aus Forster's Tonsatz nur durch Vergleich mit Eckel's Bearbeitung herstellen, da er mehrfach wiederholt und sie stellenweis in den Discant legt.

In der Partitur ist im Discant, T. 16, 3. Note aus b ein a gemacht worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 2. **Heinrich Isaac.**



O . . . . . . werdes glück, mein auf - ent - halt, durch gwalt ich
mit . . . . der du mich hast hoch . . . be - gabt, ge - labt, in



dein ge - denk, . . . senk mich . . . . zu dir, aus her-zen
sü - ſser lieb . . . . . ieb mich . . . . al tag, dir dank und



gir, tû ich dein gnad be - trach - - ten:
sag: dich nimmer wil ver - ach - - ten.



Wann du mir hie auf erd so schön und . . . .



wert, in hohem rhum . . . . ein . . . . zar - te blum jetzt



zu - ge - fügt, der mich . . . . . be-nügt, ein trost ob al -



- len freu den: Bist du mein B., ... und doch . . . ver-



steh: gen mir wilt han kein ar - gen wân! das selb leg



1. O werdes glück, mein aufenthalt, durch gwalt
ich dein gedenk, senk
mich zu dir, aus herzen gir,
tû ich dein gnad betrachten:
mit der du mich hast hoch begabt, gelabt,
in süſser lieb ieb
mich al tag, dir dank und sag:
dich nimmer wil verachten.
Wann du mir hie auf erd so schön und wert,
in hohem rhum ein zarte blum
jetzt zugefügt, der mich benügt,
ein trost ob allen freuden:
Bist du mein B., und doch versteh:
gen mir wilt han kein argen wân!
das selb leg hin, ich bleib und bin
der dich nit lest in leiden.

2. Des hab groſs dank, mein höchster hort! die wort
nim ich zu gut: mut,
frölich scherz hat nun mein herz
erlangt von deinen hulden.
Nit gröſsers möcht erfreuen mich, warlich,
dann solche mêr; sêr
mich verlangt und teglich blangt[1])
wie ich das müg beschülden.
Dasselb mein herz sicht an: wie dus wilt han,
bin ich bereit, in dienstbarkeit
gehorsam sein; wann ich bin dein,
das bleibt dir unzerbrochen;

[1]) blangt, belangen, durch Sehnsucht erfüllen.

wie wol mich hat des klaffers rat
gen dir verhetzt, in unmut gsetzt;
das klag dir aus, kumbt im zu haus
und wird noch wol gerochen.

3. Wils Gott, so wirds! darauf ich bau, getrau
dir alweg wol, vol
êr und zucht, schon edle frucht,
ein kron für al auf erden.
Hast du des nam und preis von mir, zu dir
stend al mein sin; bin
tag und nacht in Venus macht,
so lang bis es mag werden,
dass ich mög bei dir sein. Grofs senlich pein
hab ich darumb! Bit rüf; nun kum,
glückselig stund! gib mir den fund,
der sich nach meinem gfallen,
in êren frei, setz ich dabei.
Herzliebstes B., geh, wie es geh!
halt festiglich, glaub ewiglich:
bist mir das liebst ob allen!

In der Partitur ist im Tenor, T. 62, 2. Note aus der Viertelnote des Originals eine halbe Note gemacht worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 75. L. Senfl.









Ott 1544 Nr. 113 (Nr. 10 der 6stim.) von L. Senfl. Melodie im Bass mit der Variante:



1. Rosina, wo was dein gestalt
   bei König Paris leben,
do er den apfel het in gwalt
   der schönsten sollen geben?
Fürwâr glaub ich, het Paris dich
   mit deiner schön gesehen,
Venus wer nit begabt damit,
   der preis wer dir verjehen.[1]

2. Het dich Virgilius bekant,
   weil er gedacht zu schreiben
von Helena aus Griechenland
   ir zier ob allen weiben,
so het er dir vil mer dann ir
   der schöne zugemessen,
mit der du hast mich hart und fast
   liebhabenlich besessen.

3. Ich weiſs, het Pontus seiner zeit
   gesehen dich dergleichen,
Sidonia het müssen weit
   von seiner lieb entweichen;
und ander vil, darumb ich wil
   ir aller keine reuen[2])
und freuden dein; dein wil ich sein,
   dieweil ich leb, in treuen.

---

[1]) verjehen, zugesprochen, zuerkannt. [2]) reuen, keiner von allen Unrecht thun.

Das Gedicht liegt in mehrfachen Drucken vor: Ambraser Liederb. 1582 Nr. 174 u. Liederbuch in Berlin 1582 Nr. 123. Fliegende Blätter (Bibl. Berlin): Yd fol. 7801 (62), Yd 8° 9299. 9862. Ye 8° 71. Neuer Abdruck: Wackernagel Kirchenl. 1841 p. 842.

Die Melodie findet sich aufser bei Ott noch bei Arnt von Aich (1519) fol. 28 und stimmt Note für Note mit Ott Nr. 113 überein.

In der Partitur ist im Discant von Nr. 75, Takt 23, letzte Note aus d ein e gemacht worden und in Nr. 113 im Bass, Takt 16, 2. Note aus g ein f.

Schön und zart, von edler art, siehe E. schön und zart.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 71. Wilhelm Breyttengrasser.











1. Sich hat mein herz
zu dir geneigt;
ganz unverzagt
bistus ein helt.
Mir wolgefelt
dein weis und ber.
In zucht und êr
solt du wol sein,
herzliebster mein,
gepreiset sein
mit meinem mund;
al tag und stund
ich nit vergiss,
das glaub mir gwiss!

2. Setz gut darauf,
dass es muss sein,
die teglich pein
ich dulden muss;
kein herter bufs
auf erden ist,
das glaub mir gwiss,
dass mir ist wê,
gê oder stê,
schlaf oder wach,
so ist mir schwach:
mein gmüt und blüt,
im herzen
bringts mir grofsen schmerzen.

3. Solchs, höchster hort,
vernim die wort
und merk auf mich,
das bit ich dich:
bedenk mein schmerz
in deinem herz
al augenblick,
und nit erschrick,
weil es muss sein;
bringt scheidens pein
und muss doch sein;
wie du wol weist.
Dein treu mir leist
mit ganzem fleifs.

Leider war von diesem Gedichte keine Lesart weiter aufzufinden und ich musste mich darauf beschränken dasselbe nach Ott wiederzugeben.

Melodie im Discant und Tenor. Ott Nr. 24. L. Senfl.

Quodlibet, Schmeltzel, 1544, VIII. Tenor:

Tenor aus Tabulatur von Ochsenkhun 1558 fol. 78.



2. Thl. variirt, 3. Thl. wie der erste.

Herr Ludwig Erk theilt mir noch folgende spätere Melodie mit, die den seltenen Fall aufweist und mit der 7. Stufe anfängt (aeolisch). Das Lochheimer Liederbuch weist einen ganz ähnlichen Fall auf bei dem Liede: „Ich far dahin“.

Melchior Franck, Quodlibet 1603.



1. „Sieh, baurnknecht, lass die röslein stân!
   sie sein nit dein;
   du tregst noch wol von nesselkraut
   ein krenzelein“.

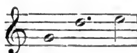
2. Das nesselkraut ist bitter und saur
   und brennet mich;
   verlorn hab ich mein schönes lieb,
   das reuet mich.

3. Es reut mich sehr und tût mir
   in meim herzen wê:
   Gesegn dich Gott, mein holder bûl!
   ich gsich dich nimmer mê.

Der Text befindet sich im berliner Liederbuch (s. l.) 1582 Nr. 61, Ambraser Liederb. 1582 Nr. 9, Ochsenkhun, Tabulaturbuch 1558 fol. 78. Ott giebt nur die 1. Strophe und im Ochsenkhun ist das Gedicht sehr

verstümmelt. Uhland theilt es unter Nr. 252 mit und setzt statt: „Sieh, baurnknecht“, „O baurnknecht“.

In der Partitur ist Discant, T. 20 geändert worden, in der Originalstimme heifst es



Melodie im Discant und in Nr. 109 im Tenor.

Ott Nr. 16 und 109 (Nr. 6 der sechsst.) L. Senfl.

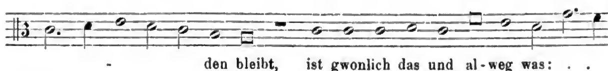


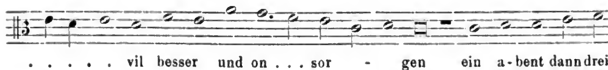




Gassenhawerlin 1535 Nr. 17 im Tenor (o. Autor). Ott 1534 Nr. 69, 5 voc. im Bass (Ludwig Senfl):









1. So man lang macht, betracht und acht,
vil kurzweil treibt, in freuden bleibt,
ist gwönlich das und allwegen was:
vil besser und ôn sorgen
ein abent dann drei morgen.

2. Dass dem so sei, spürt man gar frei:
des abents zeit vil mêr die leut
in freud sich wegen, mit weisheit pflegen,
in allem unverborgen,
des abents dann am morgen.

3. Schickt sich nit wol, dass man tûn sol
gsellich ding; wann nit so ring
die selben gschehen, würd auch gesehen
mancherlei der leut sitten
blib grofs kurzweil vermiden.

Der Text ist nach den beiden Liedersammlungen von Ott (1534 u. 1544) und nach den Gassenhawerlin 1535 Nr. 17 hergestellt. Der Text bei Ott 1534 Nr. 69 enthält mehrere Abweichungen, besonders in der 3. Strophe, die aber wenig zu empfehlen sind.

Die Melodie liegt in mehrfachen Bearbeitungen vor und weicht nur wenig von einander ab. Aufser den bereits verzeichneten Quellen ist noch zu bemerken, dass im Manuscript Nr. 142a fol. 15 auf der Stadtbibliothek in Augsburg sich derselbe Tonsatz wie in den Gassenhawerlin von 1535 befindet. Meine Wiedergabe der Melodie möge man als Versuch betrachten; die eingestreuten Melismen bieten manche Schwierigkeit.

In der Partitur von Nr. 109 ist im Tenor, T. 36 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 in 𝅝. 𝅗𝅥 verwandelt und im Bass, T. 3, aus der ersten Note a ein g gemacht worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 42. L. Senfl.

Tag, zeit und stund, sag ich . . . . mit grund, sind
da - rin mein gmüt in treu - er gût, herz-

bei mir nie ver-gan - gen,
lieb, nit hat ver-lan - gen nach dei-ner zucht; o

ed - le frucht, der ich mich tû er-ge - ben in

dein treu herz, du, wend mir schmerz und mach mich frölich le - ben.

1. Tag, zeit und stund, sag ich mit grund,
 sind bei mir nie vergangen,
darin mein gmüt in treuer güt
 herzlieb, nit hat verlangen
nach deiner zucht; o edle frucht,
 der ich mich tû ergeben
in dein treu herz, du, wend mir schmerz
 und mach mich fröhlich leben!

2. Dann je ân dich, glaub sicherlich,
 ob mir die wâl wer geben,
wist ich mit nicht zu wünschen icht,
 allein bei dir zu leben.
In gleicher lieb, wie ich die üb,
 zu dir auch stêt mit treuen
mein dienst bereit; in ewigkeit
 findst du bei mir ân reuen.

3. Darzu mich dringt, dein schön mich zwingt
 mit holdseligen sitten,
dass ich mit fleiſs freuntlicher weis
 dich herziglich tû bitten:
du wöllst auch mich holdseliglich
 mit treuer lieb beschlieſsen,
auf dass zuletzt ich werd ergetzt
 und meiner dienst mög gnieſsen.

In der Partitur ist im Alt, T. 9 eine Wiederholung des f e als zu viel fortgelassen und im Bass, T. 27—28 𝅗𝅥. ♩ in 𝅗𝅥 ♩ verbessert worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 19. L. Senfl.











1. Ungnad beger ich nit von ir,
hof, dass auch mir
solchs nit werd zu gemessen.
  Was müglich ist, bin ich bereit,
in lieb und leid
dein nimmer zu vergessen.
  Mein leben lang   nim ich zu dank,
dass sich die zart   weiblicher art
erzeiget je,   und anders nie
erzeiget hat,   als iren êren wol anstat.

2. Erentreich und wert wird sie erkant,
und billich gnant
ein kron weiblicher güte.

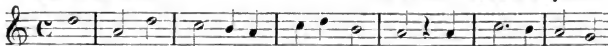
Dein datum stêt allein darein,
frumb frölich sein
aus adelichem gmüte.
Verborgen ist, wie wol bös list
sind auf der ban, verdriefsen möcht
nach solcher schwer, dass alls mit gfer
wird zugericht, als mir und meinem haufen geschicht.

3. Wo beurisch art zu hof regiert,
gefunden wird
gut Regiment gar selten.
Der Adel wird dardurch veracht;
als ich betracht,
muss ich gar oft entgelten
in disem fal. Es wird einmal
verkeren sich, wie wol jetzt ich
bin gschlagen aus, darf nit zum haus,
ist klaffers schuld; in irem dienst trag ich herzlich geduld.

Der Text liegt in mehreren Lesarten vor, die aber sehr von einander abweichen und oft nicht mehr als der gleiche Gedankengang erkennbar ist: berliner Liederbuch 1582 Nr. 53; Ambraser Liederb. 1582 Nr. 1; fliegendes Blatt (k. Bibl. Berlin) Yd 8° 9476. Eine spätere Bearbeitung von Glanner in seinen vierstimmigen Liedern von 1578 Nr. 16 kann hier nicht in Betracht kommen, da, je weiter das Jahrhundert sich seinem Ende nähert, je verwaschener und schaler werden die von den Komponisten benutzten deutschen Poesieen. Von 1550 ab verschwinden die alten Melodieen aus der Musikliteratur, und nur die Gedichte erhalten sich noch einige Zeit, doch so abgeblasst und trivialisirt, dass sie kaum der Erwähnung werth sind. Die Melodie ist noch in Mich. Praetorius' Musae Sioniae 1609, VII. Thl. Nr. 59 zu finden.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Bass, T. 8, 2. Note, a in b und T. 18 sind die beiden Viertelnoten in Achtelnoten verwandelt worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 53. Oswalt Reytter.



klei - ner gwalt, Scheucht ei - ner was, muss lei-den, dass mir
an - der gstalt.

wird ge - drêt . . . . die nas.

Vil embter und gar wenig blech,
der schlüssel vil und kleiner gwalt,
nur lêre tasch und schuster zech:
umb mich hat es kein ander gstalt.
Scheucht einer was, muss leiden, dass
mir wird gar oft gedrêt die nas.

Im Ott steht statt gedret, „gedeet", doch ein Nachdruck (Altstimme k. Bibl. Berlin) giebt das Wort richtig. Der letzte Vers lautet in den 4 Stimmen verschieden:

Discant, Alt und Bass: mir wird gar oft gedrêt die nas.
Tenor: mir wird gedrêt die nas.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 12. Johann Müller.

Von guten freunden sagt . . . . man vil, man sol in nit
als ich dann jetzt ein selt . zam spil hab gse-hen von

al-weg trau - en; Mit i-ren dück mich hinder rück hat
ei-ner frau - en.

sie mich lang . . umb - tra - gen. So hab ich doch, wo ich nur

mocht, in al - len meinen ta - gen vil guts er - zeigt; a-

- ber sie reicht mir schmach, wo sies nur fin - den . . . mag.

Von guten freunden sagt man vil,
man sol in nit alweg trauen;
als ich dann jetzt ein seltzam spil
hab gsehen von einer frauen.
Mit iren dück mich hinder rück
hat sie mich lang umbtragen.
So hab ich doch, wo ich nur mocht,
in allen meinen tagen
vil guts erzeigt; aber sie reicht
mir schmach, wo sies nur finden mag.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Discant fehlt Takt 4 eine halbe Taktpause. Tenor fehlt Takt 16 eine halbe Taktpause und T. 17 heifst die 1. Note a statt g.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 68. L. Senfl.









1. Vor leid und schmerz, mein herzigs herz!
kan ich nit dir klagen, wie mir
herz, sin und mut so gar wê tût
nach dir allein, herz einigs ein!
west du, wie ich als lieb het dich;
was ich begêrt, das gwerest mich.

2. Wol tausend jar, dunkt mich für wâr,
sind hin, da ich hab gsehen dich.
Wo ich hingê, so tût mir wê
mein herz nach dir, herzlieb, hilf mir!
ich klag, dass ich muss meiden dich.
Bleib stet und frumb, dass bitt ich dich.

3. Wie ich im tû, so hat kein rû,
glaub mir, mein herz hat leid und schmerz.
Ich schlaf, ja wach, so schreits dir nach,
wer gern bei dir. Ich bit, hilf mir!
doch mein begêr ist je nit mêr:
förcht Gott, bleib frumb, bewar dein êr!

Melodie zuerst im Tenor, dann im Discant. Ott Nr. 14. Heinrich Isaac.



Bei der Wiederholung der Melodie im Discant heifst der Schluss:



Ott 1534 Nr. 67 von Ludwig Senfl. Tenor (Noten verkürzt):



Ott 1534 Nr. 68 von L. Senfl. Alt (Noten verkürzt):



Wann ich des morgens etc. wie vorher.

Ms. 1570 — 1599 Gymnasialbibl. in Brieg:

Wann ich des morgens früh auf - steh und in meins bu - len schlafkämmerlein geh, so wünscht er mir ein gu - ten morgen, so wünscht er mir ein gu-ten mor - gen.

Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 7, Bass:

Wann ich des morgens frue auf-stand.

1. Wann ich des morgens frü aufstê,
so ist mein stüblein geheizet schon,
so kombt mein lieb und beut mir ein guten morgen.

2. Ein guter morgen ist bald dahin,
Gott geb meim lieb ein steten sin,
darzu ein frisch frölichs gemüte!

Ott 1534 Nr. 67 und 68 enthält ein ähnliches Gedicht, doch nur eine Strophe, das Ms. aus Brieg dagegen enthält als 2. Strophe dieselbe wie oben. Uhland (Volksl. Nr. 42 B) schöpft aus anderer Quelle und weicht mehrfach ab.

Die oben mitgetheilten Melodieen bieten ebenso manigfache Abweichungen von einander, als die dazu gehörigen Gedichte, ohne jedoch den Grundtypus zu ändern und wesentlich neue Momente zu bringen. Die späteste Aufzeichnung der Melodie weist eine Anzahl Chroma auf, von denen vielleicht das *es* im dritten Takt auch auf die älteren Lesarten anzuwenden wäre, besonders da es auch Schmeltzel hat.

In der Partitur sind im Bass, T. 32, die zwei letzten Noten e f in f g korrigirt worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 17. L. Senfl.



Wann ich lang such der gsel - schaft vil, so
dann so ich frö-lich le - ben wil, muss



wird doch sonst zu - letzt nichts da raufs; und brauch teg-lich, was freu-
ich ver - lan . . . der gsel - schaft saufs,



- et . . . . mich, lass mirs zu wil-len wer - den mêr



dann vor nie. Er - spar . . . . grofs mü, so ich nur möcht . .



. . . . in gfer - den.

1. Wann ich lang such der gselschaft vil,
   so wird doch sunst zuletzt nichts draufs;
dann so ich frölich leben wil,
   muss ich verlan der gselschaft saufs,
und brauch teglich, was freuet mich,
   lass mirs zu willen werden
mêr dann vor nie. Erspar grofs mü,
   so ich nur möcht in gferden.

2. Dann ob ich mich schon understê
nach weltes brauch zu leben,
mir kurzweil mach, zun leuten gê,
und tû mich in ergeben
zu ir gselschaft, hats doch nit kraft,
wie es solt sein von billigkeit.
Drumb wer das best, ich het zuletzt
al gselschaft von mir abgeleit.

3. Und macht mir freud, wie obgemelt,
liefs mich nit viel bedauren,
ob eins mich lobt, der ander schelt,
gedecht allein mein trauren
von mir zu tûn. Dann so ich schon
mich solches liefs sêr fechten an,
wers doch verlorn; drumb tût mir zorn,
dass ich mir nit freud machen kan.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 20. L. Senfl.

Wann ich nit wer des für - witz gwant, so têt mir
ant dein wank - - ler sin. Ei, far da-hin! ich
hab . . . . dein gnug. Mit gu - tem fug bin ich dein . .
quit; die al-ster lest irs hu - pfens nit.

1. Wann ich nit wer des fürwitz gwant,
so têt mir ant[1])

---

[1]) ant, leid.

dein wankler sin. Ei, far dahin!
ich hab dein gnug. Mit gutem fug
bin ich dein quit;
die alster lest ir hupfens nit.

2. Es ist am tag, man kent dich wol,
ganz untreu vol
bist du genent. Ja, wer dich kent,
kauft nit deiner wâr. Ade, ich far
mit freiem mut.
Ist mein zuvil, so nembt vergut.

3. Du schambst dich nit, das ist das best,
hetts dich gest,[2])
wie dein art ist; brauchst falsche list,
das dich verfürt. Bist abgerürt[3])
wie kartenspiel:
an dest[4]) helft ich nimmer wil.

Der letzte Vers heifst im Ott: „an defl hefft ich nymmer will," und der 2. Vers (3. Strophe): „helts dich gest". In der Partitur ist im Bass, T. 24, 1. Note c in e korrigirt.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 41. Ohne Autor.

Was un-fals qual . . . . . . in nöten tut, bin ich wol
den sig hab ich . . . . . . mit gutem mut, da - rumb so

in-nen wor - - den;
wil er mor - - den.

Das acht ich nicht, wie bös

. . . . er sei; ganz frei-dig ruf ich laut und schrei, obs

---

[2]) gest, gisten, aufbrausen, schäumen. [3]) abgerührt, abgenutzt. [4]) dest, dicker zäher Schmutz.



1. Was unfals qual in nöten tut,
bin ich wol innen worden;
den sig hab ich mit gutem mut,
darumb so wil er morden.
Das acht ich nicht, wie bös er sei;
ganz freidig [1]) ruf ich laut und schrei,
obs in verdreufst und tut im wê:
juchhe, juchhe! er tuts nit mê,

2. Was mutes er daraufs entpfach,
kan mennigklich ermessen.
Ich denk wol dick, [2]) er grimm und schlag,
verzürnt darzu das essen.
Lass ich hingehn im leichten ton,
es krenkt in schon und tut im hon.
In alter weis ich stets hin gê,
juchhe, juchhe! er tuts nit mê.

3. Darauf berû ich noch zuhant, [3])
und wil darbei ganz bleiben;
bis er mich dringt und one-langt, [4])
kan ich mit gdult vorzeihen.
Ein neues hêr, das herber ist,
versuch sein kunst, es hilft kein list.
In ganzer hofnung ich noch stê:
juchhe, juchhe! er tuts nit mê.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 34. L. Senfl.



[1]) freidig, mutig. [2]) dick, oft. [3]) zuhant, sogleich. [4]) one-langt, anlangen.

vil in Ve-nus spil auch tû . . . . mein zeit ver-trei -
sunst, mein lieb und gunst hart un - ver-gol-ten blei -

- ben.
- ben.
Nichts mich er - freut; kein zeit noch stund im tag

. . . . . . ich mag zu freu - den ke - ren, dann so ich

tû in schla - fes rû von her - zen ir be - ge - ren.

1. Was schadt nun das, ob ich für bass
mit denken vil in Venus spil
auch tû mein zeit vertreiben.
Es mag doch nicht, ob man mich sticht,
ich jag umb sunst, mein lieb und gunst
hart unvergolten bleiben.
Nichts mich erfreut; kein zeit
noch stund im tag ich mag
zu freuden keren,
dann so ich tû in schlafes rû
von herzen ir begeren.

2. Ach Venus kind, Cupido blind,
mit liebes stral hat uberal
mein krankes gmüt getroffen;
legt seine strick durch freuntlich blick
und sehen an, dass ich jetzt kan
nichts arges gen ir hoffen.
Ob sie gen mir ir gir
nit merken lat, noch hat
mich lieb umbgeben
so vil, dass ich wil fleifsen mich
in irem dienst zu leben.

3. Lieb hat die art, dass sie nit spart
kein dienst noch mü. Ob sie dann hie
sich auch des hab geflissen,
ist wunder nit, weil diser sit
von alten her je mêr und mêr
hat kreftig eingerissen,
dass Hercules auch des
in freuden pflag. Ich sag,
kein man auf erden
so stark nie ward, durch freulein zart
möcht uberwunden werden.

In der Partitur ist Seite 95, Anmerkung 1, das Komma zwischen „aufser wenn“ zu streichen.

Melodie im Tenor I. Ott Nr. 100 (Nr. 10 der fünfstimmigen Lieder)
Johann Müller.

Weil ich grofs gunst . . . . . trag zu der kunst der sin-ge-rei, mag ich wol

frei sie lob - ben hoch; wiewol ich doch selbs nit vernimb . . . . . die we -

- nigst stim, noch liebt mir sêr die selbig lêr zu

al-ler frist, ... weil sie so frei, weil sie so frei und . . . . kunst - reich ist.

Ott 1534 Nr. 74. L. Senfl. Tenor:

Weil ich grofs gunst trag zu . . . . der kunst der singe-rei, mag



1. Weil ich grofs gunst trag zu der kunst
der singerei, mag ich wol frei
sie loben hoch; wie wol ich doch
selbs nit vernimb die wenigst stim,
noch liebt mir sêr die selbig lêr
zu aller frist,
weil sie so frei und kunstreich ist.

2. Es ist am tag, darf keiner frag:
gut Composiz gebraucht vil witz,
wird nit umbsunst ein sinnreich kunst
billich genant, wer mit der hand
vil melodei artig und frei
zusammen stimbt;
des manchen oft grofs wunder nimbt.

3. Darumb ich preis billicher weis
ein jeden man, der die kunst kan,
dardurch das herz, welchs leidet schmerz,
leichtmütig wirt, sêr jubiliert,
sich frölich macht, kein sorg betracht:
würd nit betrübt,
wo man die MVSIC teglich übt.

Ott 1544 enthält nur Strophe 1 und 2, während im Ott 1534, Schoeffer 1536 und Forster 1556 drei Strophen mitgetheilt sind. Die Abweichungen sind nur gering.

Es liegen hier zwei verschiedene Melodieen vor. Die im Ott von Müller benützte, findet sich noch im Peter Schoeffer (1536) Nr. 1, von Huldrich Braetel bearbeitet, in genauer Uebereinstimmung vor, während Senfl eine andere Melodie dem Texte anpasst. Forster IV Nr. 7 druckt letzteren Tonsatz wieder ab. Untersuchungen anzustellen, welches wol die ältere von beiden sei, hat hier um so weniger Werth, da keine von ihnen einen volksthümlichen Charakter hat und der Text selbst kein Volkslied ist. Die von Senfl bearbeitete ist jedenfalls auch von ihm erfunden und zeichnet sich vor der anderen durch eine interessantere Tonfolge aus.

Bei der Herstellung der Partitur mussten im Tenor II, T. 44, von der 2. Note bis zum Schluss die Noten um eine Terz tiefer gesetzt werden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 28. L. Senfl.

Wie das glück wil, ... bin ich im spil und gilt mir
ob ich die schanz . . . . ver - lür beim tanz; noch wil ich

gleich dar-ne - - ben, Mit je-der-
frö-lich le - - ben.

man, wie ich nur kan, will freuntlich mich er-zei - gen, wo

anderst ich erkenn und sich, der sich gen mir tut nei - gen.

Wie das glück wil, bin ich im spil
und gilt mir gleich darneben,
ob ich die schanz verlür beim tanz;
noch wil ich frölich leben.
Mit jederman, wie ich nur kan
wil freuntlich mich erzeigen,
wo anderst ich erkenn und sich,
der sich gen mir tut neigen.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 43. L. Senfl.

Wie ist dein trost, herz ei - nigs Ein, gen mir so
klein! mein höch - ster hort, schleufs auf die port,
deins her - zens schrein, nim mich . . . da - rein! es wird.... ver-
gleicht; mein herz e - wig von dir . . . . nit weicht.

1. Wie ist dein trost, herz einigs Ein,
gen mir so klein!
mein höchster hort, schleufs auf die port,
deins herzens schrein, nim mich darein!
es wird vergleicht;
mein herz ewig von dir nit weicht.

2. Wiltu als ich, so hats kein end.
Lieb zu mir send
dein herzigs herz als falkenherz!
neig die zu mir wie ich zu dir,
mein herzigs N.,
mit deiner lieb nit von mir wend!

3. Gwêr mich als ich dich bit mit fleifs:
dein lob und preis
an mir erzeig, dich zu mir neig
mit deiner zucht, du edle frucht!
du bist der wert
der mir gefelt für all auf erd.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 66, Nr. 99 und Nr. 114 (4-, 5-, und 6stimg.) L. Senfl.

Wie-wol vil her-ter or - den sind, da - rin man
noch dann ich für die streng - sten acht, die tag und

findt manch geistlich streng perso - nen;
nacht der Für-sten höf beiwo - nen.
Dann wer sich

geit in di-sen streit den hö-fen an-zu-han -

gen, der stelt doch gar sein sach ... in gfar, ist stets mit furcht gefan - gen.

Forster, 3. Thl. 1549 Nr. 54 von Georg Forster. Melodie im Tenor.

Wie-wol vil her-ter or - den sind da-rin man findt manch
noch den-noch für die streng - sten acht, die tag und nacht der

geistlich streng per-so - nen;
Fürsten höf bei-wo - nen.
Dann wer sich geit in

di - sen streit den hö - fen an-zu-han- - gen, der

stelt .... doch gar sein sach .... in gfar ist stets mit furcht gefan-

- - gen.

1. Wiewol vil herter orden sind,
darin man findt
manch geistlich streng personen;
noch dann ich für die strengsten acht,
die tag und nacht
der Fürsten höf beiwonen.
Dann wer sich geit in disen streit
den höfen anzuhangen,
der stelt doch gar sein sach in gfar,
ist stets mit forcht gefangen.

2. Seins herrn gunst, die hilft im nicht,
er muss verpflicht
eim jeden sein zu gfallen,
dan unverschult und gring,
umb torichts ding,
mag er in ungnad fallen
heut wol daran, morgen darvan
und ganz vom hof gesündert;
villeicht kombt er darzu umb êr,
und wirt am gut geplündert.

3. Und weil zu hof der neit ist gmein,
so weiſs ich kein,
der sich also mag halten,
dass er durch gschicklichkeit und kunst
mag gwinnen gunst,
und jedermann behalten.
Dann must er auch gegen ein gauch
höflich mit worten brangen:
den liebet er, sech dass er wer
ein schnödes tods vergangen.

4. Wer gschicklichkeit und tugent hat,
erlangt gar spat,
dass er mag ampt verwalten,
der aber gschwind finanzen kan,
der ist der man,
von dem man groſs muss halten.

Dem neigt man mêr, denn ob er wer
von blut Edel geboren:
dschwetzer, dlieger, dschmeichler, trieger,
die sein gar weit davoren.

5. Die Gottes forcht wirt gring geacht,
ein jeder tracht,
der wil sein tag verzeren
an einem hof, dass er vil mêr
sein Fürsten êr
mit dienst denn Gott dem herren.
Ein sprichwort ist: wer sich vermist
zu hof ein zeit zu bleiben,
dass er an bufs, dem Teufel muss
sein liebe sêl verschreiben.

6. Wer gelt zu hof aus not begert,
wirt spat gewert
und muss lang darnach laufen;
denn par gelt ist zu hof ein wâr,
das glaub fürwar,
die man teuer muss kaufen.
Es kumbt auch selt, das er kriegt gelt,
denn durch behend finanzen;
wer nun das spil auch treiben wil,
wart eben seiner schanzen.[1]

7. Und ob das glück beiweilen haft,
dass man eim schaft
ein zimlich gelt aus gnaden,
so ist doch gwiss, dass er solchs gelt
nicht ân entgelt,
nachteil und grofsen schaden
erlangen kan; denn wil ers han,
so muss er kaufschleg treiben
mit der finanz, dass im die schanz
wirt kaum die helft beleiben.

---

[1]) schanz, Glück im Spiel.

8. Hofsuppen, spricht man, sein gmein,
man muss allein
gar hoch nach solchen springen.
Und ob du wol lang hungrig bist,
vil stund und frist,
dich tut der hunger zwingen.
Nach den wirt dir der selb begir
und lust nicht ehr ersetigt,
bis dass den Fürst hungert und dürst
und du bist gar genötigt.

9. Zu dem so ist zu hof kein rast,
ein gmeiner gast
mustu dich alweg messen,
dann keinen tag ist dir bekant,
in welchem land
dus andern tags solt essen.
Das gschicht ganz spat, wirst nimmer sat,
man tut auch ubel kochen;
bis mitter nacht tobt man und wacht;
frü auf, die ganzen wochen.

10. Den schatz ich ganz vor weis und gschickt,
der unverstrickt
eim andern ist mit pflichten,
so er das wol geraten mag,
und seine tag
kan rûsamlich verrichten.
Dann wer sich geit in dienstbarkeit,
der er sich mocht entladen,
der ist ein gauch, tregt billich auch
den spot zu sambt dem schaden.

11. Es ist doch ja ein töricht man,
der sich wol kan
an hilf der Fürsten nêren,
und gibt sich doch in disen zwang,
dass er erlang
vil hohe stend und êren;

so er doch weiſs, wies sprichwort heist:
dass man den schönen frauen
und groſsen herrn sol dienen gern,
darneben ubel trauen.

Ott giebt nur die erste Strophe, während Forster das vollständige Gedicht mittheilt.

Es liegen zu dem Liede zwei verschiedene Melodieen vor und der genannte Komponist wird wohl auch stets der Erfinder derselben sein.

In der Partitur ist in Nr. 114, Alt II, T. 43, 2. Note f in g verbessert worden.

Die geistlichen Lieder.

Ach Gott, straf mich nit im zoren dein, Nr. 69 von Leonhard Paminger. Im Discant, Alt und Bass steht in den Originalstimmen Johann Heugel als Autor. Wackernagel (Kirchenlied 1841 Nr. 815) druckt den Text aus obiger Quelle ab. Die Melodie ist unbekanut; sonst wurde der Text, Psalm 6, stets auf die Melodie des Psalm 2 gesungen. In der Partitur ist im Alt, Takt 21, letzte Note e statt f gesetzt worden.

Also heilig ist diser tag, Nr. 112 (Nr. 9 der sechsstim.) von L. Senfl. Der vollständige Text findet sich in Hoffmann von Fallersleben's Geschichte des deutschen Kirchenliedes, 3. Aufl. Hannover 1861 Rümpler 8° S. 234.

An Wasserflüssen Babylon, Nr. 104 (Nr. 1 der sechsst.) von Johann Wannenmacher. In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt:

Pars II, Discant, T. 19, 3. u. 4. Note 𝅗𝅥𝅗𝅥 in 𝅗𝅥. ♩ und T. 28, 2. und 3. Note b c heifsen im Ott 𝅗𝅥. 𝅗𝅥; Alt, Takt 43, letzte Note a in g.

Pars III, Tenor II (im Altbuch) T. 35, 2. Note g in c, um die Octaven mit dem Discant zu vermeiden und vorletzte Note 𝅜 in 𝅝.

Bass, T. 57 steht zwischen b a im Ott noch eine halbe Note tief F.

Pars IV, Tenor, T. 23 steht im Ott von a ab bis Takt 31 d Altschlüssel statt Tenorschlüssel.

Pars V, Discant, T. 59 bis zum Ende d in f. Bass I, T. 57 𝅗𝅥𝅝𝅗𝅥 in 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅝. Bass II, T. 33, 2. Note f in g.

Capitan, Herre Gott, Vater mein, Nr. 67 von Lupus Hellinck. Ott giebt nur die 1. Strophe Text. Im Wackernagel (Kirchenl. 1841) Seite 186 ist das Lied in 9 Strophen abgedruckt.

Derselbe Tonsatz ist auch in Rhaw's 123 Liedern von 1544 Nr. 110 zu finden.

Christ der ist erstanden, Nr. 111 (Nr. 8 der sechsst.) von Ludwig Senfl. Derselbe Tonsatz findet sich in Georg Rhaw's 123 geistl. Liedern, Wittenberg 1544 Nr. 22 mit 3 Tenorstimmen. In Meister's kathol. deutsch. Kirchenlied, 1862, I. Nachtrag II, Nr. 8 ist derselbe Tonsatz nach Rhaw's Ausgabe veröffentlicht. Ott nennt keinen Komponisten, doch Rhaw verzeichnet ihn. Da er Senfl gewiss sehr gut kannte, ist seine Angabe wol zuverlässig. Die in dem Meister'schen Werke vorkommenden anderen Noten und Pausen sind Druckfehler (siehe Takt 23 — 25), auch das zweimalige Vorkommen von fis sind Zusätze des Herausgebers. Man übersehe nicht die dort über die Melodieen hinzugefügte Anmerkung. Der vollständige Text findet sich im Wackernagel II Nr. 43 u. 726, Uhland Nr. 313 und an anderen Orten.

Herre, das sein deine gebot, Nr. 61 von Arnold von Bruck. Im Rhaw (123 geistl. Lieder 1544 Nr. 35) steht derselbe Tonsatz mit dem Text: „Dis sind die heilgen zehn gebot." Dem Tonsatze fehlt jedenfalls eine 5. Stimme, doch weder Ott noch Rhaw theilen sie mit. In Rhaw's Druck kommen mehrere geringfügige Varianten vor. Hier ist im Bass, 2. Strophe, Takt 8, 3. Note e statt g und Takt 38, 3. Note f 𝅗𝅥 statt ♩ gesetzt worden.

König, ein Herr ob alle Reich, Nr. 65 von Thomas Stoltzer. Wackernagel, Kirchenlied III Nr. 160 theilt den Text mit.

Lobt Gott, ihr Christen allen, Nr. 95 (Nr. 5 der fünfstim.) von Steffan Mahu. Der Text ist im Wackernagel, deutsches Kirchenlied III, 415 mitgetheilt, auf den Ton: „Im Bruder Veyten ton". In der Partitur ist im Bass, Takt 12, die 2. Note c in d korrigirt worden.

O Herre Gott, begnade mich, Nr. 98 von Steffan Mahu (der 51. Psalm, das Miserere). Der Text findet sich in Wackernagel's d. Kirchenl. III Nr. 120. In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Tenor I, Takt 17, die Pause ist bei Ott eine Brevis-Pause; im Bass, T. 46 heifst die 3. Note h statt g und Takt 63 die ersten beiden Noten c statt d.

O Herr, ich ruf dein Namen an, Nr. 27 von L. Senfl. Text auch im Wackernagel, Kirchenlied 1841 Nr. 814 nach derselben Quelle mitgetheilt.

Theur, hoch erleucht sein Nam, Nr. 52 von L. Senfl. Weder Text noch Tonsatz kommen sonst vor.

Vater unser der du bist im himelreich, Nr. 56 von Steffan Mahu. Ott hat nur die erste Strophe, die übrigen beiden sind ergänzt

nach Wackernagel's d. Kirchenl. III, 544 (Ach, Vater unser, der du bist). In der 1. Ausg. von Wackernagel's Kirchenl. (1841, 682) steht das Lied in niederdeutscher Mundart.

In der Partitur ist im Discant, T. 31, 3. Note g für a gesetzt.

Wir gläuben all an einen Gott, Nr. 62 von Arnold von Bruck. Derselbe Tonsatz befindet sich in Rhaw's 123 geistl. Liedern (1544 Nr. 38) mit geringfügigen Varianten. Ott setzt über die Discant-Alt- und Bass-Stimme als Komponist Steffan Mahu, welches ein Druckfehler ist. Im Ott steht nur die 1. Strophe und die übrigen sind nach „Geystliche gesangk Buchleyn“ Wittemberg M. D. XXIIII Nr. 35 ergänzt.

In der Partitur ist im Alt, T. 55, 2. Note c statt d, im Tenor, T. 24, 1. Note a statt g und im Bass, T. 72 — 73 𝅗𝅥. statt 𝅗𝅥 gesetzt worden.

Lieder mit lateinischen Texten.

Ave color boni vini, Nr. 90 von Bruyer. Die Muthmafsung liegt nahe unter Bruyer den Komponisten des 15. Jahrhunderts Broyer oder Broier zu erkennen, der nach Theophil Folengo ein Sänger der päpstlichen Kapelle unter Leo X. war. (Siehe Seite 48.)

In der Partitur mussten einige fehlende Noten ergänzt werden: Pars I, Takt 38 fehlt im Bass die 3. Note f und Pars II im Discant, T. 11, die letzte Note fis. Das Gedicht lautet in deutscher Uebersetzung:*)

Grufs dir, Farbe guten Weines,
grufs dir, Blume sondergleichen,
würd'ge uns, dass wir recht trunken
werden all von deiner Macht.
Sieh den Labtrunk!

---

*) Die deutsche Uebersetzung der folgenden Gedichte ist von Ad. Frölich, Stadtpfarrer in Diefsenhofen in der Schweiz.

Komm, du Labtrunk ohne gleichen,
jeder trinke, zwei-, drei-, fünfmal,
und verdreifach jedes Dutzend,
und begiefs mit Strömen sich.

Beati omnes qui timent (Psalm 127) Nr. 115 (Nr. 12 der sechsstim.), ohne Autor.

In der Partitur ist im Tenor, pars 2, Takt 26 — 27 statt d. efga — d. cdef und im Bass, pars 1, T. 27 𝅜 statt 𝅝 gesetzt worden.

Laudate pueri, Nr. 103 (Nr. 13 der fünfstim.) von Lupus Hellinck.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt worden: Pars 1, Tenor II, Takt 69 d in e. Bass, Takt 72, 1. Note c in d. Pars 2, Alt, T. 17, 1. Note 𝅗𝅥. statt ♩; Tenor 1, T. 50, 1. Note c statt h und T. 53, 2. Note a statt g. Bass, T. 46, letzte Note c fehlt.

Lieder mit französischen und italienischen Texten.

Vorbemerkung. Die Wiedergabe der Texte ist bei den französischen und italienischen Liedern in Ott's Druckwerk so mangelhaft, dass sie fast unbrauchbar sind und erst durch das Auffinden von anderen Drucken eine Wiederherstellung möglich war.

Cest a grand tort que moi povrette, Nr. 80, von Nicolas Gombert. Der Text ist nach livre XIII. Chansons, Anvers chez Tilm. Susato 1550 fol 16 v. hergestellt (k. Bibl. Berlin). Im Discant, Takt 5 ist in der Partitur eine ganze Taktpause statt einer halben gesetzt worden. Das Gedicht lautet in deutscher Uebersetzung:

Welch Unrecht, das ich armes Ding ertrage,
dass von Gestalt ich bin auch gar so klein;
Elendres wird nicht unterm Himmel sein,
um sie zu dulden ist zu hart die Plage.

Che sentisti madonna, Nr. 89 von Andreas de Silva. Der Tonsatz nebst Gedicht findet sich in einem Druckwerke im Besitze der kgl. Staatsbibliothek in München: Il terzo libro de Madrigali di Verdelotto etc. Venetiis apud Octav. Scotum 1537 Nr. 7, doch ist dort Verdelott als Komponist genannt. Leider ist der Text auch hier mangelhaft und nur muthmaſslich herzustellen. Verbessert wurde in der Partitur im Discant, Takt 16 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥; Takt 30, 2. Note in beiden Drucken c statt h und Takt 34, letzte Note g statt f, respective fis; im Uebrigen wurden die Lesarten nach Ott gewählt. In deutscher Uebersetzung lautet das Gedicht:

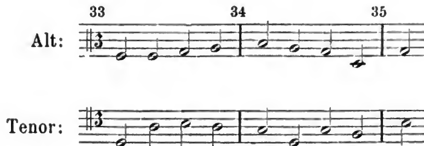
Was dachtest du, o Herrin,
dass mälig will verglühn der Liebe Feuer? —
s'ist Wohlklang edler Sprache, lieb und theuer,
zu hören süſse Kunde
lieblich entströmt dem Munde;
dass zwischen Rosen und Violen selbst
zu leben ohne dich, wär wie begraben!
Solch' Hören ist so süſs, solch Glück erhaben.

Divini occhi sereni, siehe Donna leggiadr'e bella. Das Gedicht in deutscher Uebersetzung lautet:

O Augen, göttlich helle,
allzeit der Anmuth und der Liebe Quelle,
verzeih'n euch andre Augen
das sonnenhafte Glänzen!
Und möchte gar mein Ausspruch taugen:
der Sonne Ruhm zu gränzen,
thu sie, wie ihr, und wage
und mach die Nacht zum Tage.

Donna leggiadr'e bella, Nr. 85, von Philippe Verdelot. Dieses Madrigal, sowie Nr. 86: Divini occhi sereni und Nr. 88: I vostri acuti dardi sind in folgendem älteren Druckwerke zu finden: Di Verdelotto tutti li Madrigali del primo et secondo libro a quatro voci etc. (Venedig) Apud Hieronymum Scotum 1540 und andere Ausgabe 1556, in kl. quer 4°, 4 Stb. (kgl. Staatsbibl. in München). Herr Kustos J. J. Maier in München hatte die Güte die drei Madrigale damit zu vergleichen und den Text zu ergänzen. Bei unwesentlichen Varianten

im Tonsatze wurde stets derjenigen von Ott der Vorzug gegeben In Nr. 86 ist Takt 33 und 34 im Alt und Tenor die Abweichung so bedeutend, dass sie hier einen Platz finden muss:



In: I vostri acuti Nr. 88 ist in der Partitur im Tenor, Takt 10, 1. Note c in e; T. 22, 1. Note c in d und letzte Note am Schluss a in c verbessert worden. Ferner wurden bei Nr. 88 folgende Aenderungen getroffen: Discant, T. 13 heifst im Ott



Takt 18 fehlt in allen Stimmen die halbe Taktpause und im Alt, T. 45 heifst es im Ott von Note 3 ab:



Noch wäre zu bemerken, dass im Alt, Takt 47 — 48 die beiden c gebunden worden sind. Das Gedicht „Donna leggiadr'e bella lautet in deutscher Uebersetzung:

O lieblichste der Frauen,
du hast mit deinen Augen mich entflammet;
mich zog mein Stern, zu schauen
damals so edle Schönheit, hoch entstammet.
Und da mir nun das Loos zu Theil geworden
ganz dein zu sein, so wolle mich nicht morden.

Guerissez-moi du mal que mon coeur, Nr. 82, von Thomas Crequillon (Grequillon schreibt Ott). Der Text wurde von dem eben verstorbenen Ed. de Coussemaker in Lille nach einem Drucke von Nicolas du Chemin (Chansons nouvelles à 4 part., Paris 1554 Nr. 14, 11. Buch) hergestellt. Derselbe Tonsatz findet sich aber auch im V. livre des Chansons à 4 part., Louvain par P. Phalese 1555 pag. 13

(k. Bibl. Berlin), nach dem die Fehler im Tonsatze korrigirt werden konnten. Die sonst vorkommenden Varianten sind ohne Belang. In der Partitur wurde geändert: im Alt, T. 10, 3. Note a in g, Takt 14, 2. Note heifst im Phalese g, und T. 22, 2. Note g in a. Tenor, T. 7 — 8 𝅗𝅥 𝅝 statt 𝅝 𝅗𝅥, T. 10 fehlt die 2. Note, sowie T. 13 die 2. und 3. Note. Im Bass wurde Takt 21, 3. Note c in e verbessert und die im Takt 29 angezeigte Repetition nach Phalese ausgeschrieben. Der Text lautet in deutscher Uebersetzung:

O heile mich von meines Herzens Plage,
denn Kunde bringt mir Jeder alle Tage,
dass ich so sehr muss deiner Huld entbehren;
und ist es so, wird Tod mich früh verzehren.
denn nirgends find' ich Trost, wo ich auch frage.
Und möcht' ich sie vergessen noch so gerne,
nur heifser stets in mir die Sehnsucht lebt,
und schau ich sie, dann suche ich die Ferne,
flieh so das Gut, das einzig ich erstrebt.
O heilge Liebe, Zeuge dieser Flucht,
o setze meinem Leiden doch ein Ende;
und wenn sie meiner zu vergessen sucht,
mach, dass ihr Herz sich doch zu mir sich wende.

I vostri acuti dardi, siehe Donna leggiadr'e bella. Der Text lautet in deutscher Uebersetzung:

O deine scharfen Pfeile,
O Frau, weh, weh mir, sie bringen mir Verderben,
dass nah' ich bin dem Sterben.
Nicht geht der träge Schritt in gröfsrer Eile,
dass er mein armes Herz besänftigen lerne.
Wohin, so müd, so ferne
von deinen süfsen Augen, den so lieben!
mir ist nur Schmerz geblieben,
ich fühl, bei Gott, hienieden
werd' nimmer ich zufrieden.

Jamais en ce monde naurai, Nr. 83, von Thomas Crequillon. Derselbe Tonsatz befindet sich in der bereits oben erwähnten Sammlung Chansons von Tilm. Susato, livre VIII, 1545 fol. 2, ohne Autor.

Aufser den unten verzeichneten Verbesserungen finden sich im Drucke von Susato Noten öfter wiederholt, die Ott in eine längere Note zusammenzieht, so im Discant, Takt 3 und 4. Verbessert wurde dagegen im Tenor, T. 11 letzte Note f in g; im Alt, Takt 21, 1. Note haben beide Drucke g statt a. Im Bass, Takt 7, 3. Note d in c und letzte Note f in g. Der Text lautet:

In dieser Welt werd' ich verehren
nur eine Einzige ganz allein;
der Uebrigen kann ich entbehren,
und anders soll es nimmer sein.

Quando io veggio tal hora, Nr. 84, ohne Autor. Das Gedicht musste nach Ott's mangelhafter Wiedergabe hergestellt werden, da ein anderer Druck desselben Gedichtes nicht aufzufinden war. In der ersten Hälfte desselben ist es gelungen, doch das Uebrige war nur muthmafslich herzustellen. In der Partitur ist im Tenor I, pars II, Takt 18, 2. Note a in d; im Tenor III, pars II, T. 34, 1 Note f in g; im Bass, pars I, T. 16, 3 Note g in f; pars II, T. 29, 2. Note h in d und T. 33, 2. Note ⊏⊐ in ◇◇ verbessert worden. In deutscher Uebersetzung lautet der Text:

Wenn ich zu mancher Stunde wol
ganz ohne Schmuck und Zier die Feindin schaue,
schwör' ich, nicht schöner könnte sein die Fraue.
Doch wenn ich sie, das blonde Haar geflochten,
erblicke: schön und strahlend
durch ihren leichtbewegten Schleier scheinen
. . . .
. . . .
wie sie sich froh und frei dem Himmel zeiget,
dann flehet meines Herzens Liebesfrösteln:
mög dir mein Herz gefäll'ge Herberg werden!

Rara beltà divina leggiadria, Nr. 87, von Robert Naich. Ott zeichnet nur Robertus N., doch kommt derselbe Satz in dem „Il quinto libro di Madrigali d'Archadelt a quatro voci. Venetia, Gardano 1550," pag. 3 (k. Staatsbibl. München) vor, wo er aber Hubert Naich genannt ist (es befinden sich dort 7 Nummern von ihm), wie er auch in der S. 65 verzeichneten Madrigalen-Sammlung genannt ist.

(Siehe auch den Anhang.) Jacob Moderne dagegen zeichnet ihn 1539 mit Robert Naich. Herr Jul. Jos. Maier in München hat auch diesen Satz verglichen, den Text hergestellt und folgende Fehler korrigirt: Discant, Takt 3, letzte Note f in g; Alt, Takt 30, 3. Note 𝅗𝅥. in 𝅝.; Takt 39 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 in 𝅝⁀𝅝 und Schlussnote d in h. Tenor, T. 41 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 in 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 und im Bass, T. 24 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅝 in 𝅗𝅥. ♩ 𝅝. Im Uebrigen wurde, wo es zulässig war, die Lesart in Text und Musik bei Ott vorgezogen; so heifst es im Archadelt, Vers 7 „Pesciolina“ und im Ott „diva stella.“ Das Gedicht lautet in der Uebersetzung:

Gar seltne Schönheit, anmuthsvolle Würde,
liebreicher Sinn, der Sprache süfses Klingen
sind meiner Vielgeliebten hohe Zierde;
die können stolzre Herzen selbst bezwingen,
des Himmels Götter alle selbst erstreiten.
Dein stolzer Blick, o würd er liebreich dringen
zu mir, du holder Stern; zu allen Zeiten
würd' er Zufriedenheit im Schmerz bereiten.

Reveillez vous tous amoureux, Nr. 81, von Thomas Crequillon. Hier konnte kein Text zum Vergleiche herangezogen werden und ist dieser gerade von Ott auch sorgfältiger mitgetheilt als alle übrigen. Im Alt, Takt 14, wurde die 3. Note als fehlend hinzugefügt u. im Tenor, 1. Note 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥.; im Bass, Takt 12, 2. Note ♩ statt 𝅗𝅥 und Takt 32 wurde aus der halben Pause eine ganze gemacht. In deutscher Uebersetzung lautet das Gedicht:

„Seid fröhlich, die ihr liebet all',
gebt euch nicht hin Gram und Verdruss,
denn froh sein müsst ihr allzumal.
Ihr habt ja Freude und Genuss
an eurer süfsen Liebesqual.
Seid froh drum, die ihr liebet all.“

Sur tous regrets le mien plus piteux, Nr. 78, von Jean Richafort. Text im Ott unvollständig; er wurde hergestellt nach XIV. livre Chansons, Paris le Roy 1578 fol. 13 (k. Bibl. Berlin); in deutscher Uebersetzung lautet er:

Vor allem Leid ist meines zu beklagen,
die Seufzer drum mein müdes Herz durchbohren,

denn einen edlen Trunk hab ich verloren,
(oder: denn ein gar edles Nass hab ich verloren,)
bedau'r ihn (es) jetzt und noch in langen Tagen.

Vôtre beauté plaisante et lie, Nr. 79, von Nicolas Gombert. In der Discant- und Bass-Stimme ist Lupus als Komponist genannt. Der Text wurde nach einem pariser Drucke: Chansons, Paris chez Pierre Attaingnaut 1533 (gräfl. Stolbergische Bibliothek in Wernigerode, Discantbuch, auch mit Lupus gezeichnet) hergestellt. Im Alt ist Takt 12, 3. Note e statt d und im Bass, T. 26 𝅗𝅥. ♩ statt 𝅗𝅥 ♩ gesetzt worden. Das Gedicht lautet in deutscher Uebersetzung:

„Du bist so schön, froh dein Gemüth,
das macht mich ganz beglückt;
der Brust das schöne Lied entflieht,
das mächtig stark zu dir mich zieht,
dass ich für wahrlich ganz berückt,
gedenk ich dein in treuem Sinn.

ANHANG.

Zusätze und Verbesserungen.

Seite 50, Zeile 2. Nach der in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. VIII, Nr. 4 erfolgten Auseinandersetzung nebst Belegen ist Augsburg als die Geburtsstadt Sixt Dietrich's festgestellt. Ferner ist durch den Vorsteher der Kunstsammlung in Basel, Herrn Dr. His (er ist Seite 49 unten fälschlich mit dem Titel eines Archivars belegt worden) in dem Matrikelbuch der Universität in Freiburg im Breisgau folgende Notiz entdeckt worden: „1509, Sixtus Dietrich de Augusta XXIII. Septembris." Da also Dietrich 1509 angehender Studiosus war, so muss er zwischen 1490 und 1495 geboren sein.

Seite 54, Zeile 4 ist noch hinzuzufügen, dass der kgl. Staatsbibl. in München der Bassus fehlt, dagegen besitzt die Bibliothek noch eine Ausgabe von 1537 komplet.

Zu Seite 59, Hellinck, siehe meine Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. (Berlin 1876 Liepmannssohn) und die bei Hellinck gemachte Beobachtung.

Seite 66, Zeile 8 von unten lies 6 Nrn. statt 7 Nrn., ferner Balthasar für Balthesar und Sophonias für Sophonia. Auch Theil 2 und 3 enthalten Kompositionen von den Söhnen Paminger's und zwar Tomus II sechs Gesänge und Tomus III acht. Sophonias tritt hier mehrfach als Dichter von Hymnen auf, auch sind die Einführungsgedichte von ihm verfasst. (Mittheilung des Herrn J. J. Maier in München). Die Gesänge sind verzeichnet in meiner Bibliographie der Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrh.)

Zu Seite 70, Absatz 3 sind in den Monatsheften f. Musikg. Jahrg. VIII Nr. 4 noch anderweitige Beweise für Baselaugst abgedruckt.

Zu Seite 71 ist noch hinzuzufügen, dass Senfl später, 1536, sich mit

„Componist“ zeichnet. In welchem Verhältniss sonst Senfl zur Kapelle stand, ist schwer zu ersehen. Im 4. Briefe, S. 78, 4. Zeile, spricht er von seinem eigenen Gesellen und Zeile 8 bedankt er sich beim Markgrafen Albrecht für die seinem Gesellen Herrn Lucasen vorm halben Jahr übersandten 10 Gulden und jetzt abermals zehn. Wagenrieder (siehe die Briefe in den Monatsheften f. Musikgesch., Jahrg. VIII Nr. 3), der Altist in der herzoglich bayerischen Kapelle war und auch Kopien für den Markgrafen machte, nennt Senfl, den „Componisten,“ auch wieder seinen Gesellen (Brief I, Zeile 10), so dass man hier nur unter Geselle den Kollegen, Genossen verstehen kann, denn sonst würde Senfl auch nicht das Wort „Herr“ gebrauchen.

Seite 87 ist zur Bicinia von Wannenmacher noch hinzuzufügen, dass die kgl. Bibl. in Berlin ebenfalls das Stb. Vox communis besitzt.

Zum Schlusse füge ich noch eine genaue Beschreibung nebst Index der Madrigalen von Naich bei, die ich durch die Güte des Herrn Dr. Faust Pachler erhalten habe. Der Titel ist auf Seite 65 bereits mitgetheilt und habe ich nur hinzuzufügen, dass über demselben die Bezeichnung des Stb. sich befindet und darunter ein Engel mit einem beschriebenen Bande; noch ist Zeile 3 des Titels das Komma hinter „noue“ zu streichen. Die Widmung ist von „Huberto Naich“ an den bereits Bekannten geschrieben und trägt keinen Datum. Die Signatur der 5 Stb. giebt schon Anton Schmid an. Der Index, nach der Reihenfolge des Originaldruckes mitgetheilt, lautet (ohne Zählung der Gesänge):

Le rose insieme i gigli e le Viole, 4 voc.
Scorgo mentre Madonna muove il passo, 4 voc.
Rara bella divina, 4 voc.
Madonna chi voi vede, 4 voc.
Dai bei vostri occhi el sol sua luce piglia, 4 voc.
Deh per che non posso io, 4 voc.
Spargi fiama de amor, 4 voc.
Samor altrove i bei vostr' occhi gira, 4 voc.
Legiadra donna sopra ogn' altra bella, 4 voc.
Mentre vostre vaghezze miro ò intendo, 4 voc.
Ben veggio che per certo, 2. p. Lalma che, 4 voc.
Canzona mia quand' avanti sarai, 2 p. Madonna io ho passato, 4 voc.
Se amor nò è che dunque è quel che sento, 5 voc.
Madonna io son un medico, 4 voc.
Basciami vita mia, 4 voc.
Per folti boschi è per alpestre valle, 4 voc.

Vezzosi fiori è vaghi, 4 voc.
I soventi martiri, 5 voc.
Quando mi torn' amente el dolcie sgardo, 4 voc.
Dolce pensier che spesso mi, 5 voc.
Tu tu candida lyce, 5 voc.
Mirate altrove vita mia, 5 voc.
Sperai volgendo in questa patre in quella, 5 voc.
Dolce ire dolci sdegni, 5 voc.
Lalta gloria damor gl'alti trophei, 5 voc.
Poscia chel tempo in uano, 5 voc.
Voi che la somma crem' alma bellezza, 5 voc.
Gentil almo paese, 5 voc.
Or la fronte, 5 voc.
Sospir ardenti, 6 voc.



Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.